

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Суркова Александра Сергеевна

**Художественное и документальное
в прозе США о Второй мировой войне
(1940-е гг.)**

5.9.2 Литературы народов мира

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Панова Ольга Юрьевна

Москва – 2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ДОКУМЕНТ И ВЫМЫСЕЛ: КРИЗИС РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И ПОИСК НОВЫХ ФОРМ	20
1.1. Вторжение документа в художественный текст: теоретический аспект	21
1.1.1. Место документалистики в американской литературе середины XX века	24
1.1.2. Американская литература и две мировые войны: от факта к художественному осмыслению	28
1.2. Коммуникативные стратегии военного времени: цензура и пропаганда	34
ГЛАВА 2. ОКОПНАЯ ПРАВДА VS. ТЫЛОВАЯ РИТОРИКА: ПОЭТИКА И ПРАГМАТИКА АМЕРИКАНСКОЙ ВОЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ 1939-1945 ГГ.....	45
2.1. Тексты военных корреспондентов	50
2.2. Радиорепортажи военных корреспондентов.....	56
2.3. Американские писатели в амплуа военных корреспондентов.....	60
2.3.1. Франция Эрнеста Хемингуэя.....	62
2.3.2. Англия, Северная Африка и Италия Джона Стейнбека	67
2.3.3. Россия Эрскина Колдуэлла	75
2.3.4. Тихоокеанские острова, Италия и Россия Джона Херси.....	84
2.3.5. Палестина и Северная Африка Ирвина Шоу	95
ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА 1939-1945 ГГ.: ГОЛОСА С ФРОНТА И ИЗ ТЫЛА	105
3.1. Предвестия войны и реакция американской литературы на Перл-Харбор	107
3.2. Художественный текст между пропагандой и искусством: повесть Дж. Стейнбека «Луна зашла» и роман Э. Колдуэлла «Всю ночь напролет»	113
3.3. Литературные фронтовые сводки: малая проза Дж.Д. Сэлинджера и Г. Брауна	119
3.4. Бытописание войны в глубоком тылу: У. Фолкнер, С. Беллоу, А. Миллер	127
3.5. Влияние военных корреспонденций на тематику и поэтику художественной прозы: Дж. Херси.....	135
3.6. Цензура в военной литературе: романы У. Сарояна и Ф. Уайли.....	140
ГЛАВА 4. ОТ РЕПОРТАЖА К РЕФЛЕКСИИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В ПОСЛЕВОЕННОЕ ПЯТИЛЕТИЕ.....	149
4.1. Мемуарная проза участников Второй мировой войны	150
4.1.1. Профессиональный взгляд на войну: мемуары генералов Дж. С. Паттона и Д. Эйзенхауэра	152
4.1.2. Вторая мировая война глазами пехотинца: мемуары О. Мерфи	162

4.2. Писатели и журналисты о последствиях войны и формировании послевоенной картины мира.....	168
4.2.1. США и СССР: от союзнических отношений к холодной войне. Журнал «Америка» и «Русский дневник» Дж. Стейнбека.....	169
4.2.1. США и послевоенная Европа. Репортажи М. Бурк-Уайт и Дж. Дос Пассоса из Германии.....	174
4.2.2. Атомная бомбардировка Японии и моральная ответственность США. «Хиросима» Дж. Херси.....	182
ГЛАВА 5. ПУТИ ОСМЫСЛЕНИЯ ВОЙНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ 1945–1950 ГГ.	189
5.1. Многоголосие тем и нарративных стратегий в американской послевоенной прозе о Второй мировой войне	190
5.2. Армия как модель тоталитарного общества: «Нагие и мертвые» Н. Мейлера	199
5.3. Автобиографизм в романе И. Шоу «Молодые львы»	210
5.4. Холокост как «точка невозврата»: кризис идентичности и документальная эстетика в романе М. Геллхорн «Вино изумления».....	219
5.5. Тыловая повседневность и расовая дискриминация в романе Дж.Г. Коззенса «Почетный караул»	226
5.6. «За рекой, в тени деревьев», «Острова в океане» Э. Хемингуэя: автобиографический миф и документальная основа военной прозы	232
5.7. Поэтика травмы в послевоенных рассказах Дж.Д. Сэлинджера.....	244
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	257
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	260
БИБЛИОГРАФИЯ	261

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы. Диссертация посвящена проблеме соотношения и взаимодействия художественного и документального начал в американской литературе 1940-х гг. о Второй мировой войне. Нас будет интересовать трансформация художественного языка и нарративных стратегий под влиянием беспрецедентного исторического опыта, который поставил под вопрос адекватность традиционных форм и потребовал выработки новых, сочетающих в себе документальный факт и его эстетическое осмысление, подходов к созданию художественной прозы.

Выбор хронологических рамок (1940-е гг.) обусловлен уникальным статусом этого периода как первого этапа осмысления войны. В это десятилетие происходило формирование основного корпуса текстов, заложивших тематические и эстетические основы всей последующей традиции военной прозы в американской литературе. Исследование литературы именно этого периода позволяет выявить истоки и проследить эволюцию ключевых тем и образов, что необходимо для понимания их дальнейшего развития в 1950–1970-е гг. Это десятилетие представляет собой важный этап формирования нового литературного сознания, в рамках которого создавались и оттачивались синкретические способы письма на стыке факта и вымысла, что впоследствии определило развитие не только военного романа, но и таких явлений, как документальный роман (“non-fiction novel”) и «новый журнализм».

Литература о Первой мировой войне (произведения «потерянного поколения») выступила важным претекстом, создавшим определенный набор тем, мотивов, повествовательных моделей и техник. Однако по масштабу и характеру опыт Второй мировой был принципиально иным, что потребовало коренной трансформации сложившегося литературного канона, поиска новых форм для выражения нового опыта: идеологическое противоборство с нацизмом, Холокост, концлагеря, последствия применения атомного оружия.

Освещать события на Тихоокеанский, Средиземноморский, Североафриканский и Европейский театры военных действий отправлялись не только профессиональные журналисты, но и выступающие в этом амплуа американские писатели; у многих из них уже был опыт участия в предыдущих мировых и локальных военных конфликтах. В диссертации рассматриваются преимущественно произведения авторов, в той или иной роли (рядовой солдат, штабной служащий, член съемочной группы, военный корреспондент) принимавших участие в боевых действиях. Именно их взгляд на войну и осмысление опыта участия в ней представляется нам чрезвычайно ценным, поскольку он основан на непосредственном столкновении с реалиями фронтовой жизни, что обеспечивало высокую степень

документальной точности в их произведениях.

Литература 1940-х гг. представляет собой поле сосуществования и взаимопроникновения художественного и документального начал. С одной стороны, документализм (в формах военной журналистики, репортажа, очерка, мемуаров) выступал как источник фактографической точности и выполнял функцию непосредственного свидетельства. С другой стороны, художественный вымысел брал на себя задачи обобщения, философской рефлексии, переживания и преодоления травмы, создания универсальных моделей осмысления произошедшего. В диссертации подробно рассматривается, как соотношение документального и художественного менялось от момента вступления Соединенных Штатов во Вторую мировую войну к послевоенному периоду: от доминирования документалистики к расцвету художественных форм, имеющих под собой документальную основу.

В центре исследования будет находиться **проблема** баланса документального и художественного, который определяется, в числе прочего, прагматикой текста: пишется ли произведение в целях пропаганды (например, тексты Э. Колдуэлла о Великой Отечественной войне), является ли выражением авторской позиции (роман Нормана Мейлера «Нагие и мертвые»), или преследует иные цели. Предполагается, что этот баланс был различным в первой (с 1939 по 1945 гг.) и во второй (с 1945 по 1950 гг.) половине десятилетия.

Степень изученности вопроса. Систематическое изучение литературы о Второй мировой войне на Западе началось уже в 1950-е гг. основополагающей работой, задавшей тон на десятилетия вперед, стал сборник эссе Дж. Олдриджа «После потерянного поколения»¹ (1951). Олдридж, сравнивая писателей Второй мировой с «потерянным поколением», приходит к пессимистичному выводу о «вторичности» и эпигонстве нового поколения, которое, по его мнению, не выработало собственного уникального стиля и не имело объединяющей идеи. Влияние Олдриджа на критику военной литературы ощущается и в последующих исследованиях, общим местом для которых стало сопоставление повествовательной техники писателей молодого поколения с лучшими сочинениями Э. Хемингуэя, Дж. Дос Пассоса и Э.Э. Каммингса – так, например, в своей монографии «Художественная литература сороковых годов»² (1963) Ч. Айзенгер отмечает, что молодые писатели, пережившие Вторую мировую войну, нередко были «пленниками стиля», установленного их предшественниками.

Существенным шагом вперед стала монография Дж. Уолдмейра «Американский роман о Второй мировой войне» (1969) – одна из первых попыток систематизации корпуса военных романов. Исследователь, хотя и разделяет отчасти мнение Олдриджа, вводит важную

¹ Aldridge J.W. After the Lost Generation. NY, London, Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1951. 263 p.

² Eisinger C.E. Fiction of the Forties. Chicago: University of Chicago Press, 1963. 392 p.

классификацию, выделяя «романы-боевики, психологические романы и те романы, которые из-за тенденции к пропаганде или упрощению идеологического компонента классифицируются как псевдоидеологические»³. Уолдмейр отмечает, что серьезные литературные произведения (среди которых он называет, например, романы Н. Мейлера «Нагие и мертвые» и И. Шоу «Молодые львы»), стремящиеся осмыслить такое экстраординарное событие как Вторая мировая война, представляют собой сложные тексты, мотивированные непростыми социальными, культурными, интеллектуальными и эмоциональными условиями, и вносят гораздо более ценный вклад в понимание нации, ее солдат и войны как таковой, чем массовые приключенческие, психологические или пропагандистские романы о войне.

Интересным для нашей темы становится наблюдение Уолдмейра о том, что большинство военных романистов со знанием дела пишут о вещах, связанных с войной; они особенно искусны в передаче, почти стенографировании, речи военнослужащих, «от ее монотонной непристойности до беспорядочной нечленораздельности»⁴. Здесь исследователь подчеркивает очевидное влияние стиля Хемингуэя, однако и без подражания опыту предшественников молодые военные романисты избрали своим методом правдоподобное, детальное изображение происходящих событий. При этом Уолдмейр одним из первых поставил вопрос о риске «художественной катастрофы» при неумелом синтезе документального материала и вымысла. Исследователь отмечает, что многие авторы попадались в такую ловушку, и лишь некоторым из них удалось умело и изобретательно вплести в повествование достоверное описание боевых действий, не потеряв при этом интерес своих читателей.

Однако внимание Уолдмейра, за исключением упоминаний романа Дж. Херси «Колокол для Адано» и повести Дж. Стейнбека «Луна зашла», в значительной степени сосредоточено на послевоенной художественной прозе, а также на проблеме влияния идеологических установок на литературное творчество молодых авторов-фронтовиков. При всей ценности системного подхода и проницательных наблюдений исследователя над поэтикой послевоенных романов, хронологические рамки его анализа не позволяют в полной мере опереться на его труд для исследования прозы, создававшейся непосредственно в ходе войны, что и обуславливает необходимость дальнейшей разработки темы.

В 1970-1980-е гг. происходит отход от оценочных суждений в сторону анализа поэтики военной прозы. П. Джонс в книге «Война и военные писатели»⁵ (1976) рассматривает военный роман как своеобразный «роман воспитания» (“Bildungsroman”), где армия и фронт становятся

³ Waldmeir J. J. American Novel of the Second World War. The Hague, Paris: Mouton, 1969. P. 11.

⁴ Ibid. P.15.

⁵ Jones P. J. War and the Novelist: Appraising the American War Novel. Columbia, London: University of Missouri Press, 1976. 260 p.

пространством духовного взросления и экзистенциального выбора. Дж. Уолш в монографии «Американская военная литература: от 1914 г. до Вьетнама» (1982) предложил рассматривать «военную литературу» не как обособленный жанр, а как центральный элемент всего современного литературного сознания. Он уделяет значительное внимание проблеме столкновения индивидуального художественного слова с официальной пропагандистской риторикой, что напрямую соотносится с темой настоящего исследования.

Значительное место в главе, посвященной Второй мировой войне, Уолш отводит роману Н. Мейлера «Нагие и мертвые», исследуя его стремление к максимальной правдивости в изображении войны, ее механизмов, языка солдат и психологии насилия. Исследователь отмечает, что Мейлер «образно постигает фашизм на всех уровнях»⁶; художественные средства (символика, система персонажей, язык) и элементы документального свидетельства работают в романе на то, чтобы возвести запечатленную реальность в степень универсального трагического мифа, а американскую армию представить моделью будущей социальной организации общества в целом. В монографии также идет речь о том, как в романах Дж.К. Коззенса, Дж. Джонса и Дж. Херси документальные приемы (использование дневников, писем, репортажного стиля) работают на создание эффекта достоверности, а «накопление малозначимых вымышленных деталей» способствуют драматизации сюжета. Несмотря на то, что периоду Второй мировой войны в рамках этого широкого исторического обзора отводится не столь много места, монография Уолша представляет значительную ценность, так как содержит важный методологический задел для нашего исследования, демонстрируя, каким образом документальные элементы интегрируются в художественную структуру текста для решения конкретных идейно-эстетических задач.

В этот же период формируется существенный пласт исследований, посвященных контексту, без которого невозможно понять генезис военной прозы, а именно работе механизмов пропаганды, цензуры и журналистики в условиях войны. Фундаментальные работы А. Винклера «Политика пропаганды»⁷ (1978), Р. Десмонда «Течения войны»⁸ (1984), а также более позднее исследование М. Суини «Секреты победы»⁹ (2001) детально анализируют деятельность Управления военной информации и Управления цензуры, показывая, в каких идеологических рамках существовали и журналисты, и писатели. Эти труды создают необходимый фон для понимания того, как официальный дискурс влиял на формирование

⁶ Walsh J. American War Literature 1914 to Vietnam. NY: St. Martin's Press, 1982. P. 116.

⁷ Winkler A. The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942–1945. New Haven: Yale University Press, 1978. 230 p.

⁸ Desmond R.W. Tides of War: World News Reporting, 1940–1945. Iowa City: University Of Iowa Press, 1984. 544 p.

⁹ Sweeney M.S. Secrets of Victory: The Office of Censorship and the American Press and Radio in World War II. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 2001. 288 p.

документальной эстетики. Однако данные работы, как правило, сосредоточены на сфере публицистики и социальной истории, практически не затрагивая вопрос о прямом влиянии этих институтов на методы и стратегии собственно художественной литературы, что оставляет пространство для дальнейшего междисциплинарного исследования.

В 1990–2000-е гг. утверждается взгляд на литературу Второй мировой как на уникальное и самостоятельное явление, которое можно рассматривать в отрыве от литературы Первой мировой. Статья К. Бросман «Функции военной литературы»¹⁰ (1992) акцентирует внимание на специфически эмпирическом измерении военного текста, который является одновременно выражением личности автора и коллективных ценностей. Она подчеркивает, что мастерство писателя заключается в способности избежать романтизации войны, используя язык, который «приглашает» читателя в мир достоверного военного быта.

Масштабный труд «Кембриджское руководство по литературе о войне» (2009) под редакцией К. Маклафлин содержит главу У. Хёльблинга «Вторая мировая война: американская литература», которая представляет собой один из самых современных и структурированных обзоров литературы данного периода. Хёльблинг вводит важное разделение на «миметический метод» (доминирующий в 1940-е гг. и ориентированный на психологический реализм и хроникальность) и «постмодернистский метод» (1960–1970-е гг., использующий войну как метафору).

Наибольший интерес для нашего исследования представляет та часть работы Хёльблинга, которая посвящена первому этапу развития американской литературы о войне, созданной, по его определению, «миметическим методом», наиболее характерным для произведений 1940-х гг. Поэтика таких произведений использует традиционные литературные структуры: основное внимание уделяется рассказыванию истории, хронология которой в целом соотносится с последовательностью событий; персонажи соответствуют традиции психологического реализма, который побуждает читателей отождествлять себя с главными героями, а связь событий хронологически последовательного повествования и сюжетной структуры предполагает установку на правдивость и реалистичность¹¹. Исследователь утверждает, что романы 1940-х гг., используя традиционные формы, не являются вторичными, а решают свои специфические задачи: передачу опыта товарищества, смерти, страха и конфликта внутри армейской иерархии посредством достоверного изображения страшных военных событий.

¹⁰ Brosman C.S. The Functions of War Literature // South Central Review. 1992. Vol. 9. No. 1. P. 85–98.

¹¹ Hölbling W. The Second World War: American Writing / The Cambridge Companion to War Writing. Cambridge University Press, 2009. P. 214.

Среди значимых современных исследований также следует выделить монографию Дж. Хатчинсона «Лицом к лицу с бездной: Американская литература и культура в 1940-е годы»¹² (2018), которая предлагает широкий культурологический контекст для понимания исследуемой эпохи; исследование Р. Скрэнтон «Всеобщая мобилизация: Вторая мировая война и американская литература»¹³ (2019) и сборник «Война и Американская литература»¹⁴ (2021) под редакцией Дж. Хэйток.

Начиная с 1990-х гг. заметный вклад в изучение военной литературы вносят междисциплинарные исследования травмы (“trauma studies”). Особое значение для нашего исследования имеют работы К. Карут¹⁵, которая настаивает на том, что травматическое событие не просто принадлежит прошлому, но навязчиво повторяется в настоящем, требуя не простого воспоминания, а своего рода «прорабатывания» через повествование. Важным для нас является ее тезис о том, что травма – это не просто психологическая, но и историческая категория, она требует исторического прочтения и контекстуализации. Именно литература, по Карут, с ее способностью работать с лакунами, повторами и нарушением линейной наррации, становится наиболее адекватным средством для свидетельства о травме. Опираясь на этот подход, можно рассматривать нарративные стратегии в американской военной прозе 1940-х гг. как попытку засвидетельствовать коллективную историческую травму, найти адекватные техники и формы для отражения и преодоления шока войны. Это позволяет проследить, как документальная точность и художественный вымысел, взаимодействуя, служили задаче осмысления глубоких экзистенциальных и травматических переживаний, которые не могли быть выражены напрямую. Значительный вклад в понимание философско-экзистенциального контекста вносят также работы, анализирующие влияние европейского экзистенциализма на американскую литературу (Дж. Коткин, Р. Лехан).

В отдельный блок также следует выделить исследования, изучающие феномен военного репортажа и «литературы факта» как своеобразного «сырья» для художественной прозы. Работы М. Кронквист, посвященные «Хиросиме» Дж. Херси¹⁶, С. Стотта – документалистике

¹² Hutchinson G. Facing the Abyss American Literature and Culture in the 1940s. NY, Columbia University Press, 2018. 464 p.

¹³ Scranton R. Total Mobilization World War II and American Literature. Chicago, London: The University of Chicago Press, 288 p.

¹⁴ War and American Literature. Ed.: J. Haytock. NY: Cambridge University Press, 2021. 374 p.

¹⁵ Caruth C. Trauma: Explorations in Memory; Literature in the Ashes of History. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1995. 288 p.; Caruth C. Literature in the Ashes of History. Baltimore: John Hopkins University Press, 2013. 129 p.

¹⁶ Cronqvist M. Journalism after Mass Death Memory, Mediation, and Decentring in John Hersey’s “Hiroshima” (1946) // War Remains: Mediations of Suffering and Death in the Era of the World Wars. Lund: Nordic Academic Press. 2018. P. 137–155.

1930-х гг.¹⁷, Дж. Керрейна и Б. Ягоды – истории литературной журналистики¹⁸, а также биографии и исследования творчества отдельных выдающихся военных корреспондентов (Э. Пайла, М. Геллхорн, Э. Марроу) формируют понимание тех повествовательных техник и этических установок, которые были использованы и трансформированы авторами художественной литературы.

Что касается отечественного литературоведения, то его эволюция в отношении американской военной прозы прошла несколько этапов. Американская литература 1940-х гг. в советской критике двух послевоенных десятилетий получила в целом не самую высокую оценку – здесь сыграла свою роль начавшаяся сразу после Второй мировой холодной война и развернувшаяся в СССР антиамериканская пропагандистская кампания. В книге «Современный американский роман» М.О. Мендельсон так характеризует американскую литературу середины XX века: «Большая часть 40-х и 50-х годов прошла под знаком несомненного упадка американской прозы. Не слишком обильным был литературный урожай военного пятилетия – 1941–1945 гг. А несколько лет спустя наметилось даже более очевидное попятное движение»¹⁹.

К началу 1970-х гг. на первый план выходят исследования, посвященные антифашистской тематике и критике милитаризма. В сборнике «Литература антифашистского сопротивления в странах Европы. 1939–1945»²⁰ положительной оценки удостоились всего два американских автора: А. Мальц с его романом «Крест и стрела» (1944) и Э. Хемингуэй с его антифашистской риторикой и «в целом плодотворным» влиянием на европейскую (в частности, на итальянскую) литературу. А.А. Никифоров отмечает, что для советской американистики было характерно разграничение литературы США на «прозу, создаваемую в рамках идеологии милитаризма, и антивоенный роман»²¹; о первой пишет Р.М. Самарин²², о второй – Н.Ф. Овчаренко²³ и М.О. Мендельсон²⁴. В статье «Сатирическая проза Джозефа Хеллера» Л.В. Маланчук, учитывая все жанровое многообразие романов США о войне, характеризует общие тенденции и поэтику военной прозы следующим образом: «Американская литература имеет весьма богатые традиции романа о второй мировой войне. Здесь и реалистические “За рекой в тени деревьев” Э. Хемингуэя, “Отсюда и в вечность” Дж. Джонса, “Молодые львы” И. Шоу, и

¹⁷ Stott W. Documentary Expression and Thirties America. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 369 p.

¹⁸ Kerrane K., Yagoda B. The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism. NY: Scribner, 1997. 558 p.

¹⁹ Мендельсон М. О. Современный американский роман. М.: Наука, 1964. С. 5.

²⁰ Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы 1939–1945. М.: Наука, 1972. 595 с.

²¹ Никифоров А.А. Проза и поэзия США о Второй мировой войне в отечественном, российском и американском литературоведении // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2013. № 2. С. 42–48.

²² Самарин Р.М. Современный милитаристский роман в США // Проблемы литературы США XX века. АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Наука, 1970. С. 5–19.

²³ Овчаренко Н.Ф. Современный антимилитаристский роман США. Киев: Наукова думка, 1981. 183 с.

²⁴ Мендельсон М.О. Роман США сегодня. М.: Советский писатель, 1977. 400 с.

тяготеющие к натурализму “Нагие и мертвые” Н. Мейлера, и полуфантастическая “Бойня № 5” К. Воннегута, и другие произведения. Все эти романы различны по стилю, творческой манере их авторов, по месту, занимаемому ими в американской литературе. Но, несмотря на всю несхожесть, их объединяет одна черта, позволяющая говорить о военном романе США как о едином целостном явлении. Черта эта – критическая, часто сатирическая антивоенная направленность, в той или иной степени присущая каждому из названных произведений»²⁵.

В современном отечественном литературоведении наметился поворот к конкретному поэтологическому анализу проблемы взаимодействия художественного и документального начал именно в американской литературе XX века. Этот интерес проявляется, например, в работах И.Л. Галинской, посвященных экзистенциальным и документальным элементам творчества Н. Мейлера; П.В. Балдицына, исследующего медийные аспекты творчества писателей-журналистов (Дж. Херси и Т. Капоте), и О.О. Несмеловой, обращающейся к жанру “non-fiction” и его связям с художественной прозой. Однако данные исследования носят либо фрагментарный характер, рассматривая творчество отдельных авторов, либо сосредоточены на общетеоретических или историко-литературных сторонах документального метода, но не предлагают целостного анализа именно военной прозы 1940-х гг. как особого феномена, рожденного на стыке документалистики, пропаганды и модернистской эстетики.

Несмотря на значительное количество работ, посвященных американской литературе о Второй мировой войне, комплексное исследование, сфокусированное на диалектике художественного и документального в прозе 1940-х гг., до сих пор не проведено. В отечественном литературоведении эта проблема долгое время оставалась на периферии из-за идеологических ограничений; в зарубежном ее заслоняла тенденция к сравнению с литературой «потерянного поколения» и последующим акцентом на постмодернистской прозе 1960–1970-х гг. и «новым журнализмом». Таким образом, данная диссертация призвана заполнить существующую лакуну, предложив системный анализ того, как документальная основа (репортажный опыт, цензура, пропаганда, идеология) взаимодействует с художественными стратегиями (психологизм, модернистские техники, жанровые эксперименты) в ключевых американских прозаических текстах 1940-х гг., создавая уникальный нарратив о войне.

Для соответствующих разделов диссертации будут привлекаться персональные монографии и биографические издания об отдельных писателях; работы, посвященные исследованию влияния пропаганды и цензуры на американскую литературу; статьи и книги о развитии кинематографа и специфике сценического искусства в военное время; исторические и

²⁵ Маланчук Л.В. Сатирическая проза Джозефа Хеллера // Проблемы новейшей литературы США. Киев: Вища школа, 1981. С. 188–215.

социологические труды о Второй мировой войне.

Научная новизна работы:

1. Впервые в отечественном литературоведении предпринято комплексное исследование взаимодействия художественного и документального начал в американской литературе 1940-х гг. о Второй мировой войне.

2. В научный оборот введен ряд новых (архивные документы), а также редких и труднодоступных материалов прессы 1940-х гг., включая публикации американских писателей из периодических изданий военного времени. Рассмотрены непереведенные на русский язык и малоизвестные у нас публицистические и художественные тексты (в частности, произведения Э. Колдуэлла, Дж. Херси, И. Шоу, У. Сарояна, Г. Брауна, М. Геллхорн, Ф. Уайли).

Актуальность исследования обусловлена несколькими взаимосвязанными факторами, отражающими как давний устойчивый академический интерес к теме, так и ее востребованность в современном культурно-историческом контексте.

Вторая мировая война остается смыслообразующим событием XX века, продолжающим оказывать влияние на современный политический и культурный ландшафт. Литература, созданная непосредственными участниками и свидетелями этих событий, представляет собой уникальный источник для понимания исторического сознания эпохи, механизмов формирования национальных мифов и травматического опыта, что обуславливает неослабевающий интерес со стороны историков, культурологов и литературоведов. В последние десятилетия в американском академическом сообществе и шире – в публичном пространстве – наблюдается новая волна интереса к наследию Второй мировой войны. Этот интерес проявляется в самых разных сферах: в популярной культуре, литературоведении, истории, социологии и других гуманитарных и междисциплинарных исследованиях. Происходит переоценка творчества «военного» поколения писателей (Сэлинджера, Мейлера, Шоу, Хемингуэя) через призму исследований травмы, этики свидетельства и культурной памяти; особое внимание уделяется деятельности писателей-корреспондентов, чья работа стала связующим звеном между фронтом и тылом, а также сложному взаимодействию литературы с государственным аппаратом (цензура, пропаганда военного времени).

Кроме того, интерес к теме исследования стимулируется круглыми датами: годовщины начала и окончания Второй мировой войны становятся катализаторами для переосмысления ее наследия, запускает новые исследовательские проекты, тематические конференции, публикации архивных материалов и общественные дискуссии, в которых документальное свидетельство играет немаловажную роль. Ярким примером неослабевающего интереса служит производство фильмов, сочетающих документальную точность в воссоздании событий Второй мировой

войны с популярными мифами и художественным вымыслом, появление все новых экранизаций литературных произведений о войне²⁶.

Предмет исследования – специфика, механизмы взаимодействия и функциональная роль художественного и документального в структуре и поэтике американской прозы, созданной в 1940-е гг. и посвященной Второй мировой войне. **Объектом исследования** является корпус этих художественных и документально-публицистических текстов.

Материалом исследования послужили художественные и публицистические произведения ряда американских авторов. Среди них военные репортажи профессиональных журналистов (Э. Пайл, М. Геллхорн, Р. Капа, Э. Марроу, Дж. Шелли, М. Бурк-Уайт); мемуары высшего командного состава американской армии (генералы Д.Д. Эйзенхауэр, Дж.С. Паттон) и рядового пехотинца (О. Мерфи); художественная проза и публицистические заметки молодых и начинающих писателей (Дж.Д. Сэлинджер, Г. Браун, И. Шоу, Дж. Херси, С. Беллоу, Н. Мейлер, Дж.Г. Коззенс, У. Сароян, А. Миллер), а также известных авторов старшего поколения, заявивших о себе задолго до начала Второй мировой войны (Э. Хемингуэй, Дж. Дос Пассос, Дж. Стейнбек, У. Фолкнер, Э. Колдуэлл).

О Второй мировой войне в США вплоть до конца первого десятилетия XXI в. было написано от 1500 до 2200 романов, большинство из которых было опубликовано между 1945 и 1958 гг.²⁷. Количество написанной в это время малой прозы не поддается исчислению. Отбор материала для данного исследования был обусловлен его целями и проблематикой, связанной с анализом взаимодействия документального и художественного начал в американской литературе 1940-х гг. о Второй мировой войне. Подобран широкий жанровый спектр текстов: фронтовой репортаж, художественная проза (роман, повесть, рассказ), мемуары, публицистика, что позволяет проследить взаимопроникновение жанровых моделей, а в некоторых случаях – установить «самозаимствования» у авторов, освещающих одни и те же события как в своей публицистике, так и в художественном творчестве (Дж. Херси и М. Геллхорн).

Решение сфокусироваться исключительно на прозаических произведениях (художественных и документальных) и исключить из рассмотрения поэзию и драматургию обусловлено несколькими факторами. В первую очередь, именно прозаические жанры, в силу своей протяженности, описательности и нарративной гибкости, стали основной формой непосредственного отклика на события войны. Центральная проблема работы – трансформация

²⁶ Например, «Спасти рядового Райана» (1998, реж. С. Спилберг), «Перл-Харбор» (2001, реж. М. Бэй), «Хемингуэй и Геллхорн» (2012, реж. Ф. Кауфман), «Джон Керри» (2017, реж. К. Нолан), «Битва при Арденнах» (2018, реж. С. Люк), «Мидуэй» (2019, реж. Р. Эммерих), «Грейхаунд» (2020, реж. А. Шнайдер), «Оппенгеймер» (2023, реж. К. Нолан) и др.

²⁷ Hölbling W. The Second World War: American Writing. P. 213.

языка и повествовательных техник под влиянием военного опыта, цензуры, пропаганды и развития публицистических жанров – наиболее рельефно проявляется в прозе, средствам выразительности которой доступны сочетание репортажной детализации и документальной точности с обобщающими и философскими возможностями художественного вымысла. Поэзия и драматургия оперируют иными, более условными средствами выразительности (символ, метафора, диалог). Их анализ потребовал бы применения иного методологического аппарата и вывел бы исследование за рамки поставленных задач.

Таким образом, отобранный корпус текстов представляет собой репрезентативную выборку, позволяющую проанализировать магистральные пути развития американской литературы 1940-х гг. о Второй мировой войне в их жанровом и стилевом разнообразии, а фокус на прозе обеспечивает необходимую глубину и методологическую целостность исследования.

Цель исследования – выявление и систематизация ключевых особенностей, характерных для художественных и документальных произведений американских авторов о Второй мировой войне, а также определение их места в национальном литературном процессе. Для достижения поставленной цели определены следующие **задачи**:

1. Реконструировать социально-политический и культурный контекст США конца 1930–1940-х гг., а также обозначить основные вехи участия страны во Второй мировой войне;
2. Проанализировать прагматику текстов (пропагандистская, информативная, художественно-осмысляющая) и ее влияние на баланс и взаимодействие документального и художественного в произведениях военных и ближайших послевоенных лет;
3. Систематизировать нарративные стратегии и приемы, используемые авторами для достижения документальной достоверности;
4. Установить значение исследуемого корпуса текстов для эволюции военной литературы США XX века, описать и проанализировать его роль как источника базовой топики для разработки и трансформации темы Второй мировой войны в произведениях американских авторов последующих десятилетий.

Методологическую основу исследования составляет историко-литературный метод, который позволяет реконструировать литературный процесс 1940-х гг. и выявить основные тенденции, жанровые и тематические доминанты, а также проанализировать произведения в контексте военно-политической и культурной ситуации эпохи (цензура, пропаганда, деятельность Управления военной информации, влияние экзистенциальных потрясений – Холокост, атомная бомбардировка и т.д.). Для выявления общих и специфических черт в творчестве разных авторов применяется сравнительно-типологический метод, позволяющий

систематизировать материал, выделить нарративные стратегии и проследить эволюцию основных тем и образов в рамках всего корпуса исследуемых текстов.

Дополнительно применяются подходы исследований травмы (“trauma studies”), вскрывающие механизмы репрезентации индивидуального и коллективного травматического опыта в литературе. Данный методологический аспект помогает раскрыть, какими художественными средствами передаются психологические последствия войны, и показать, как травма влияет на повествовательную структуру и язык произведений. Обращение к истории журналистики диктуется необходимостью учета специфики работы журналиста на войне, изучения творчества писателей-военных корреспондентов, техник создания пропагандистских текстов и путей взаимопроникновения репортажа, очерка и художественного письма.

Филологический анализ текста (нарратологический, мотивный, стилистический) составляет основу непосредственной работы с литературным материалом. Он направлен на детальное исследование поэтики произведений: системы образов, особенностей повествования, специфики языка и стиля, взаимодействия документальных и фикциональных элементов внутри текста.

Положения, выносимые на защиту:

1. Американская проза о Второй мировой войне, созданная в 1940-е гг., представляет собой ключевой, системообразующий этап в истории литературной репрезентации и осмысления этого исторического события в США. В этот период складывается базовая топика (дегероизация, военная травма, абсурдность войны и армейской системы, образ армии как бюрократической машины, иерархии страха и насилия), изучение которой является необходимым условием для понимания генезиса, поэтики и проблематики произведений о войне, созданных в последующие десятилетия.

2. Литература о войне 1940-х гг. проходит в своем развитии два четко выраженных периода, обладающих различными эстетическими и идеологическими доминантами:

«Горячий» период (1939–1945): литература военных лет, характеризующаяся установкой на героизирующее мифотворчество. Для этого времени характерна ведущая роль документалистики (репортаж, очерк, публицистика), выполнявшей функции информирования, свидетельства и пропаганды. Художественная проза во многом ориентируется на документалистику, заимствуя ее установку на достоверность и фактографичность или стилизуя фикциональный нарратив под документальное письмо

«Холодный» период (1945 – начало 1950): литература первых послевоенных лет, которой свойственны дегероизация, демифологизация, углубленный психологизм, экзистенциальная рефлексия травматического опыта и критическое переосмысление

армейского быта, реалий и итогов войны. Художественная проза «возвращается» к фикциональности и обретает все большую свободу в плане творческой переработки документально-фактографического материала. Документалистика утрачивает функцию оперативного свидетельства, акцент смещается в сторону мемуаров и хроник, направленных на систематизацию опыта и освещение последствий войны.

3. Цензура и пропаганда в годы Второй мировой напрямую влияли на литературный процесс; документальная литература подвергалась более жесткому контролю и идеологическому влиянию, в то время как художественная проза обладала большей автономией, используя вымысел, иносказание и условность.

4. Соотношение документального и художественного в литературе 1939–1945 гг. определялось прагматикой текста и условиями его создания и не сводилось к простой оппозиции: документальность в военной прозе нередко являлась особой формой художественности, нацеленной на создание эффекта аутентичности и непосредственного присутствия.

5. Доминирование документального или художественного в репрезентации войны напрямую зависит от степени временной удаленности от событий. Документалистика оказалась наиболее востребована и релевантна в момент активного ведения военных действий. Становление художественной литературы о войне требовало длительного времени, обретения дистанции от военных событий; это явилось необходимым условием для глубокого творческого осмысления, претворения фактов и опыта в универсальные философско-эстетические высказывания.

Теоретическая значимость исследования заключается в разработке и апробации эвристической модели для анализа литературного процесса в условиях экстремального исторического события, каким является война. В работе предложена и обоснована периодизация развития американской военной прозы 1940-х гг.; в основе этой периодизации лежит динамика взаимодействия документального и художественного начал в зависимости от степени временной близости к военному конфликту («горячий», военный / «холодный», послевоенный период) и прагматики текста (пропаганда, свидетельство, критика, исповедь, и др.). Результаты исследования вносят вклад в изучение теоретической проблемы взаимодействия документальных и художественных элементов в литературе, уточняя категориальный аппарат для анализа нарративных стратегий на стыке факта и вымысла. Все это открывает перспективы для дальнейших компаративных исследований военной литературы и журналистики в разных национальных традициях, а также для анализа репрезентации других масштабных исторических травм в художественных и документальных произведениях.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть использованы в учебных курсах по истории зарубежной литературы, истории американской литературы XX в., истории журналистики в высших учебных заведениях. Материалы работы могут послужить основой для вступительных статей и справочного аппарата к изданиям художественных и нефикциональных произведений авторов, чьи тексты рассматриваются в диссертации, а также для просветительских мероприятий, посвященных литературе, культуре и истории «военного» десятилетия.

Апробация диссертации. Результаты исследования были представлены в докладах на международных научных конференциях: «Рецепция творчества Эрскина Колдуэлла в СССР 1930-х – начала 1940-х гг.» на Международной научной конференции «Rossica. Русская литература в мировом культурном контексте. Скрещение взглядов» (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва, 2022); «Фронтальная проза Дж.Д. Сэлинджера» на XXX Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов 2023» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 2023); «История не издания в СССР американской прозы о войне: случай Джона Херси» на I Международной конференции «Американская культура и демократия: путешествие во времени» (ИСКРАН, ГАУГН, Москва, 2024); «Роман Дж. Херси “A Bell for Adano”: литература vs. публицистика» на Всероссийской научной конференции «Terra Scientiarum: гуманитарные и междисциплинарные исследования» (ИНИОН РАН, Москва, 2024); «Поэтика репортажей американских писателей на фронтах Второй мировой войны: Э. Колдуэлл, Дж. Стейнбек, Э. Хемингуэй» на XXXII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов 2025» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 2025); «От журнального репортажа к военному роману: “Колокол для Адано” Джона Херси» на X Международной конференции «Синтез документального и художественного в литературе и искусстве» (КФУ, Казань, 2025); «Образ русской церкви в военных травелогах американских писателей и журналистов: Эрскин Колдуэлл и Маргарет Бурк-Уайт» на Международной научной конференции «IX Зверевские чтения по американистике» (РГГУ, Москва, 2025); «Американские гости Советского Союза в годы Великой Отечественной войны: Эрскин Колдуэлл и Джон Херси» на Международной научной конференции «“Они сражались за родину”: литература и история. К 80-летию Победы в Великой Отечественной войне и 120-летию со дня рождения М.А. Шолохова» (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва, 2025); «Художественность в документальном и документальность в художественном: Э. Хемингуэй о Второй мировой войне» на XIII научной конференции молодых ученых «Поэтика и компаративистика» (ГСГУ, МПГУ, Коломна, 2025).

Основные положения исследования отражены в 8 публикациях, 5 из них – в научных

журналах из списка, утверждённого решением Учёного совета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Вклад автора диссертации в статьи, написанные в соавторстве с О.Ю. Пановой, составляет не менее половины и заключается в том, что автор диссертации исследовал влияние военной цензуры и пропаганды на публицистику и художественное творчество Э. Колдуэлла, посвященное Великой Отечественной войне²⁸, а также ввел в научный оборот архивные документы из РГАЛИ (Ф. 631. Оп. 11. Ед. хр. 39), на основании которых сформулировал и проанализировал основные темы, обсуждавшиеся в переписке Э. Колдуэлла с советскими литературными функционерами²⁹.

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова по специальности и отрасли наук:

1. Панова О.Ю., Фисенко (Суркова) А.С. Эрскин Колдуэлл в военной Москве (май–сентябрь 1941) // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 189–246. Импакт-фактор РИНЦ: 0,218 (3,2 п.л.). EDN: QSGLAL.

2. Фисенко (Суркова) А.С. «Америка» и литература: к истории журнала в послевоенном СССР (1944–1952 гг.) // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 271–290. Импакт-фактор РИНЦ: 0,218 (1,1 п.л.). EDN: HGNTKW.

3. Фисенко (Суркова) А. С. Роман Эрскина Колдуэлла «Всю ночь напролет»: художественный текст между пропагандой и искусством // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2024. № 4. С. 160–169. Импакт-фактор РИНЦ: 0,264 (0,6 п.л.). EDN: IDUUYG.

4. Суркова А.С. Армейская проза Дж. Д. Сэлинджера: становление классика (1940–1943) // Вопросы литературы. 2025. № 3. С. 61–73. Импакт-фактор РИНЦ: 0,238 (0,6 п.л.). EDN: YJHZPB.

5. Суркова А.С. «Ваш Иван Херси»: судьба военной прозы Джона Херси в СССР // Литература двух Америк. 2025. № 18. С. 292–313. Импакт-фактор РИНЦ: 0,218 (1,1 п.л.). EDN: SWPSWP.

Иные публикации по теме диссертации:

6. Панова О.Ю., Фисенко (Суркова) А.С. Эрскин Колдуэлл и СССР: переписка 1935–1943 // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 247–284. Импакт-фактор РИНЦ: 0,218 (1,9 п.л.).

7. Суркова А.С. Художественное и документальное в американской военной прозе:

²⁸ Панова О.Ю., Фисенко (Суркова) А.С. Эрскин Колдуэлл в военной Москве (май–сентябрь 1941) // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 189–246.

²⁹ Панова О.Ю., Фисенко (Суркова) А.С. Эрскин Колдуэлл и СССР: переписка 1935–1943 // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 247–284.

роман Дж. Херси «Колокол для Адано» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2025. № 2. С. 187–201. Импакт-фактор РИНЦ: 0,104 (0,8 п.л.).

8. Суркова А.С. Поэтика репортажей Джона Стейнбека с фронтов Второй мировой войны // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2025. Т. 17. № 3. 133–143. Импакт-фактор РИНЦ: 0,417 (1,1 п.л.).

Структура диссертационной работы: диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка сокращений и библиографии, включающей 349 позиций. Общий объем диссертации – 277 страниц.

ГЛАВА 1. ДОКУМЕНТ И ВЫМЫСЕЛ: КРИЗИС РЕПРЕЗЕНТАЦИИ И ПОИСК НОВЫХ ФОРМ

Ряд социальных и военных катастроф первой половины XX века, их масштаб и насущная потребность осмыслить беспрецедентный опыт и донести правду до читателя заставили писателей активно экспериментировать с текстом. Для 1940-х гг. характерно значительное расширение круга авторов, тем и направлений, а также – что особенно важно для настоящего исследования – интенсивное стирание традиционных жанровых границ и появления различных гибридных форм.

Взаимодействие художественного и документального проявило себя в разных жанрах: от газетно-журнальных и радио- репортажей, очерков, публицистических эссе и предисловий к книжным изданиям военного времени до рассказов, мемуаров, дневников и военных романов. Однако это взаимодействие нередко представляет собой напряженное поле борьбы между установкой на достоверность («как это было на самом деле») и потребностью в художественном обобщении и осмыслении («что это значит», «как это понимать»). Творчество американских авторов, писавших о Второй мировой войне, демонстрирует поиск новых способов говорить о реальности в экстремальных политических и социальных условиях, постоянно изменяющихся в течение пятого десятилетия XX века: от изоляционизма к активному участию в боевых действиях, от военной цензуры к практически полной свободе слова, от союзнических отношений к холодной войне. Эта динамичная среда формирует уникальные нарративные стратегии, теоретическое осмысление которых является предметом анализа в данной главе.

В условиях войны писатель, как и репортер, нередко находился в гуще событий, подмечал важные моменты общественной жизни. Журналисты, в стремлении донести до читателей или слушателей истинную, фактически достоверную информацию, никогда не пренебрегали при этом использованием средств художественной выразительности. Возникает ключевой парадокс: стремление к объективности факта достигается через субъективные, художественно окрашенные приемы. Этот парадокс распространяется и на художественную литературу: включая в текст документ, «авторы неизбежно манипулируют сознанием реципиентов, отбирая и обрабатывая материал, используя приемы монтажа, коллажа, делая эллипсы, дополнения, вводя комментарии»³⁰. Таким образом, документальность в военной прозе зачастую является особой формой художественности, нацеленной на создание эффекта

³⁰ Елисеева А.В. Документализм. Вводная статья / Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. В 2 кн. Кн. 1. Отв. ред. А.Ф. Кофман. М.: ИМЛИ РАН, «Река времени», 2023. С. 269.

аутентичности и непосредственного присутствия. Интересным представляется исследование репортажей писателей, отправившихся на фронт в качестве военных корреспондентов, с точки зрения соответствия нормам и негласным законам публицистики военного времени, а также того, как их индивидуальный авторский голос и сложившаяся поэтика (например, у Хемингуэя или Стейнбека) трансформируют каноны репортажа, подчиняя их задачам художественного высказывания.

Наиболее остро проблема взаимоотношения текста и реальности проявляется в условиях внешнего идеологического давления. В военное время такие явления как цензура и пропаганда, приобретают ключевое значение, оказывая прямое влияние на издательскую и редакционную политику, на работу периодической печати и бытование художественной литературы. Важно для настоящего исследования учитывать их влияние на творческий процесс, в том числе на особенности подачи информации и способы эмоционального воздействия в публицистических текстах журналистов и писателей-корреспондентов, а также в художественных произведениях последних. Цензура и пропаганда выступают не просто как внешние ограничители, но как активные «со-авторы» смысла, формирующие особый язык войны, в котором структурными элементами текста становятся умолчание, эвфемизм, идеологически заданная перспектива.

1.1. Вторжение документа в художественный текст: теоретический аспект

Главной задачей художественной литературы является создание «имагинарного» (В. Изер), особого, воображаемого мира, посредством которого оказывается воздействие на читателя. В свою очередь, документальная литература стремится к максимально точному изображению фактов и деталей действительности. Основой последней является документ (от лат. *documentum* – свидетельство, доказательство), достоверное описание, которое «вместе с повествованием автора-очевидца событий создает в рамках конкретного произведения целостную картину мира»³¹. Для стилистики таких произведений характерны сдержанность, отсутствие экспрессивной лексики, скупость художественно-выразительных средств. Между этими полюсами существует множество градаций, различных гибридных жанров и типов письма. По Н.Л. Лейдерману, художественно-документальным можно считать «такое произведение, в котором реализован художественный потенциал документального материала и

³¹ Иванова де Мендоса Ж.М. Становление и художественные характеристики жанра свидетельства в испаноамериканской литературе. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., ИМЛИ РАН. 2020. С. 63–64.

документальной структуры»³². При этом автор произведения «осмысливает факты таким образом, что создает целостный образ действительности, и его сочинение имеет, наряду с практическим и познавательным, художественно-эстетическое значение»³³.

Рональд Дэй, специалист в области исследования культуры и истории документализма, информации и коммуникации в XX и XXI вв., определяет документализм как «философию того, что приходит в присутствие и делает себя очевидным, прежде всего, в репрезентации»³⁴ (“the philosophy of what comes into presence and makes itself evident, foremost in representation”), а также подразделяет это понятие на две категории: идеальная референция (которую он называет «сильной документальностью») и феноменологический и лингвистический смысл («слабая документальность»). Литература, подразумевающая художественную интерпретацию фактической информации, относится Даем ко второй категории. Разделение между литературой и документом, отмечает исследователь, достаточно проблематично: «литература как категория информации, отличная от документирования, <...> способствует появлению нового типа документа»³⁵. В XX веке царство «вымысла» как миметического репрезентативного пространства все чаще заменяется эмпирическими или «материальными» событиями. Не в последнюю очередь это происходит из-за развития масс-медиа и опыта переживания травмы, получившего объяснение в психоанализе (травма как опыт, создающий язык, которым этот опыт выражается, язык, который также «травматичен» в своих неожиданных расколах, разрывах и неоднозначности) и интерпретированного в художественных произведениях о войне. С точки зрения “trauma studies”, прямое, «документальное» свидетельство о катастрофе часто невозможно; травма проявляется опосредованно – через навязчивые повторы, нарушение нарративной структуры, обращение к далеким воспоминаниям. Следовательно, в некотором смысле наиболее «достоверными» свидетельствами о войне могут быть не репортажи, а тексты, в которых документальность «подорвана» необходимостью выразить травматический опыт (например, попытки героев выстроить связный рассказ о пережитом в рассказах Сэлинджера второй половины 1940-х гг.).

Применительно к художественной литературе датский исследователь Л.О. Зауэрберг предлагает и теоретически обосновывает такое понятие как «документальный реализм». Он определяет его как «способ повествования, который, в целом придерживаясь проверенных временем конвенций реалистического нарратива, в разной степени опирается на достоверную

³² Лейдерман Н.Л. К вопросу о художественном потенциале документального произведения / О художественно-документальной литературе. Сб. 1. Иваново. 1972. С. 32.

³³ Цвайг Г.М. Развитие жанров художественно-документальной литературы // Художественно-документальные жанры. Вопросы теории и истории. Иваново: Иван. гос. пед. ин-т. 1970. С. 5.

³⁴ Day R. E. Documentarity: Evidence, Ontology, and Inscription. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2019. P. 1.

³⁵ Ibid. P. 65.

реальность таким образом, чтобы явно или неявно обратить внимание на разницу между вымышленным и фактическим»³⁶. Это определение ценно, однако необходимо отметить, что в условиях военного времени сама «достоверная реальность» зачастую становится объектом пропагандистского мифотворчества, отчего «документальный реализм» вынужден вести диалог не только с фактом, но и с его идеологическими искажениями. Роман считается реалистичным, если он не нарушает представлений о мире в его якобы общем и «объективном» существовании. Реалистичность текста может быть установлена на основе фактического знакомства с предметом (так американские солдаты могли узнать себя в романе Нормана Мейлера «Нагие и мертвые») или, при отсутствии непосредственного жизненного опыта читателя, путем верификации представленных в том или ином романе исторических реалий посредством научной литературы или журналистских репортажей с мест событий (которые, впрочем, также подвергались цензуре и могли быть ангажированными).

Документальному реализму свойственно, по замечанию Зауэрберга, использование техники «двойной референции» (“double-reference”), проявляющейся в помещении в ткань художественного повествования какого-либо очевидного фактического материала в виде цитат или аллюзий; или же в адаптации исторически достоверного ряда событий к вымышленному сюжету, а иногда и как сочетание того и другого. Такая повествовательная техника была всегда доступна, «как рифма в поэзии»³⁷, и использовалась писателями задолго до своего широкого распространения в 1960-е гг., когда к этому методу стали активно прибегать авторы «нового журнализма». Черты документального романа с разной степенью интенсивности проявляют себя уже в американской публицистике и художественной прозе 1940-х гг., а одним из предшественников «нового журнализма» стал Джон Херси, заложивший основы этого направления в своей статье «Хиросима».

П.В. Балдицын отмечает, что документальный роман – это противоречивый, синтетический или гибридный жанр, сочетающий в себе, по меньшей мере, три элемента: документальные свидетельства; расследование/репортаж; художественные формы как романа, так и злободневной публицистики³⁸. Исследователь разграничивает и характеризует понятия прагматической (т.е. документальной, журналистской) и художественной речи, отмечая, что цели первой лежат вне текста – доносят информацию, проводят расследование, побуждают к

³⁶ Sauerberg L.O. Fact into Fiction: Documentary Realism in the Contemporary Novel. NY: Palgrave Macmillan, 1991. P. 6.

³⁷ Ibid. P. 11.

³⁸ Балдицын П. В. Трехмерная модальность документального романа: Хиросима (1946) Джона Херси, Хладнокровно (1965) Трумена Капоте, Бабий Яр (1966, 1970) Анатолия Кузнецова // Журналистика в 2024 году: творчество, профессия, индустрия: сб. мат. междунар. науч.-практ. конф. Москва: Факультет журналистики МГУ. 2025. С. 589–591.

действию, – тогда как для второй важнейшим аспектом является эстетика³⁹. В военное время это разграничение размывается: художественный текст (как «Луна зашла» Стейнбека) призван побуждать к действию, а репортаж (как у Хемингуэя) претендует на высокую эстетику. Документалистика в чистом виде не содержит эстетического потенциала: при том, что она может вызывать эмоциональную реакцию у читателя, зрителя или слушателя, «эстетический эффект возникает, когда данный документальный материал обрабатывается для читателей по законам художественного текста и происходит синтез документального и художественного начал»⁴⁰.

Восприятие документального элемента в художественном тексте требует от читателя одновременного осознания текста как культурной конвенции (т.е. вымысла, “fiction”) – и фактического положения вещей, к которому текст принадлежит и как физический артефакт (книга), и как выражение содержащихся в нем идей и установок (документ культуры). «Документальный реализм» в большинстве случаев призван **усилить ощущение подлинности повествования**, или же побудить читателя к самостоятельному уточнению и верификации изложенных в романе или рассказе фактов.

Итак, в широком смысле под «документальным» в американской художественной литературе мы будем понимать: установку на подлинность, фактичность изображаемого; правдивость и сопоставимость с реальными историческими событиями, явлениями, людьми, географией и т.д.; включение в текст подлинных документов, воспоминаний автора или свидетельств его собеседников, использование в художественных текстах публицистических приемов, а также перенесение в романы целых фрагментов из ранее опубликованных в периодике репортажей (это, в первую очередь, характерно для писателей, которые в годы войны были военными корреспондентами). В рамках исследования будет предпринята попытка проблематизации возможных противодействий: установка на подлинность vs. цензура и самоцензура; правдивость изображения vs. эмоции от травмирующего опыта; документ vs. вымысел.

1.1.1. Место документалистики в американской литературе середины XX века

Значимое место в литературном процессе США XX века заняла художественная документалистика. Причин для интенсивного распространения этого жанра было несколько:

³⁹ Балдицын П.В. Медиалингвистика: изучение языка зарубежных СМИ и документальной литературы // Меди@льманах. 2023. №1 (114). С. 48.

⁴⁰ Несмелова О.О. Война, фашизм, тоталитаризм – средствами nonfiction // Филология и культура. 2012. № 4 (30). С. 29.

обилие исторических событий глобального значения, темп и насыщенность современной жизни, развитие новых технологий (в фотографии, кино, радио), многообразие СМИ и, в числе прочего, появление феномена иллюстрированного фотоальбома в 1930-е гг. Этот расцвет был не столько органическим развитием литературной формы, сколько симптомом глубокого кризиса репрезентации: традиционные художественные языки оказались неадекватны для осмысления масштаба современных катастроф, что породило настоятельную потребность в прямом, документальном свидетельстве как гарантии «правдивости».

По мнению О.О. Несмеловой, «взрыв» документальной прозы в середине XX века был характерен для литератур и искусства всех стран, информационное пространство которых наводнили воспоминания узников концентрационных лагерей, свидетельства участников Сопротивления и боевых действий, фотографии и кинохроника⁴¹. «Богатый» на мировые войны и разрушительные катастрофы XX век требовал от писателя реакции и высказываний, соответствующих духу времени. Важной в это время становится категория достоверности – установка на подлинность, ощущение которой не должно покидать читателя, но которая, при этом, не всегда равна фактической точности. Эта установка на достоверность парадоксальным образом порождала новый тип художественности, где эстетический эффект достигался не через «украшение», а через миметическое воспроизведение самого характера травматического опыта. Вместе с тем факт, становясь предметом авторского осмысления, «приобретает обобщенное значение, отражая видение автором закономерностей изображаемого явления, его связей с действительностью»⁴².

В 1890-х гг. в Соединенных Штатах возник особый жанр – книга, сочетающая в себе документальное повествование и фотографии. Такие комментированные фотоальбомы давали читателю «почувствовать, что он является непосредственным свидетелем явлений общественной жизни»⁴³. Этот эффект непосредственности был, однако, тщательно сконструирован, что ставит под вопрос саму возможность «непосредственного» свидетельства и раскрывает документалистику как поле идеологической борьбы за право представлять реальность.

К середине 1930-х гг. в США в условиях экономического кризиса, обострения социальных проблем, а также роста напряженности в мире (приход Гитлера к власти, февральский путч 1934 г. во Франции, Вторая итало-абиссинская война 1935–1936 гг., наконец,

⁴¹ Несмелова О.О. Война, фашизм, тоталитаризм – средствами nonfiction // Филология и культура. 2012. № 4 (30). С. 26.

⁴² Иванова де Мендоса Ж.М. Становление и художественные характеристики жанра свидетельства в испаноамериканской литературе. С. 67.

⁴³ Stott W. Documentary Expression and Thirties America. Chicago: University of Chicago Press, 1986. P. 214.

начало гражданской войны в Испании) возрос общественный запрос на социальную журналистику и документалистику. Этот феномен подробно изучен исследователем Дж. Оллредом в монографии «Американский модернизм и документалистика эпохи Великой депрессии»⁴⁴. Так, к примеру, только в период с 1937 по 1942 гг. в США были опубликованы двенадцать крупных документальных книг⁴⁵, в которых соприкасались как дух торжества, гордости за национальные достижения, так и социальная критика, анализ причин кризиса на разных уровнях общественной жизни – от экономики до политики⁴⁶. Авторами таких изданий неоднократно предпринимались попытки использовать документальный текст, неотъемлемой частью которого были фотографии, как средство политического воздействия. Подобранный фотоматериал (иногда даже прибегая к постановочным фото⁴⁷), выстроив необходимую композицию, рассчитав баланс текстового и визуального компонентов, авторы превращали фотоальбом в острое социальное высказывание. Таким образом, документальный жанр изначально нес в себе внутреннее противоречие: претендуя на объективность, он сам нередко являлся инструментом субъективного высказывания.

Особое место фотографии стало отводиться и в массовой периодике. Так, после того, как в 1936 г. журнал “Life” приобрел Генри Люс, издание стало главным и определяющим фотожурналом в США – снимкам и иллюстрациям в нем отводилось столько же места, сколько тексту. Эта тенденция означала фундаментальный сдвиг в восприятии: реальность стала постигаться прежде всего как визуальный образ, а текст был призван его комментировать, что существенно влияло на статус последнего в документальном дискурсе.

«У фотографии, – пишет С. Зонтаг, – несимпатичная репутация самого реалистического, а следовательно, самого поверхностного из миметических искусств»⁴⁸. Документирующий подход критиковался за свою механистичность, подчиненность, даже «униженность»⁴⁹ писателя перед фототехникой. По мнению А. Кейзина, такой тип документалистики предстает не столько как форма эстетического акта, сколько как результат промышленного труда. При этом он отмечает, что такой фрагментарный способ видения отвечал духу времени, поскольку

⁴⁴ Allred J. American Modernism and Depression Documentary. N.Y.: Oxford University Press, 2010. 288 p.

⁴⁵ В их числе, например; Э. Колдуэлл и М. Бурк-Уайт “You Have Seen Their Faces” (1937), А. Маклиш “Land of the Free” (1938), Ш. Андерсон “Home Town” (1940), Р. Райт “12 Million Black Voices” (1941), Дж. Эйджи и У. Эванс “Let Us Now Praise Famous Men” (1941) и др.

⁴⁶ Allred J. American Modernism and Depression Documentary. P. 6–7.

⁴⁷ Здесь примечателен случай фотографа Артура Ротштейна (1915–1985), который передвинул коровий череп на иссушенной земле так, чтобы более выразительно запечатлеть последствия экологической катастрофы после сильных пылевых бурь (“Dust Bowl”) в США в 1930-х гг. Этот эпизод породил множество споров об уместности привнесения художественного видения в произведения, позиционирующие себя как документально точные.

⁴⁸ Зонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 72.

⁴⁹ Kazin A. On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature. NY: Reynal & Hitchcock, 1942. P. 493.

«эта прерывистость, этот хаос изобразительных ощущений были “правдой” эпохи Великой депрессии»⁵⁰. Оллред оценивает расцвет документалистики в 1930-е гг. не как показатель упадка художественного слова, а как точку роста для нового типа повествования – побуждающего к самостоятельному осмыслению предложенных данных.

Различия, которые разделяют модернизм – главенствующее литературное направление первой трети XX века – и документалистику, обозначаются Оллредом достаточно четко: гениальность противопоставляется ремесленничеству; трансцендентный статус искусства – практической, убеждающей направленности документального текста; обученная и зачастую специально отобранная аудитория для чтения или просмотра произведений модернистского искусства – широкой публике, которую документальный текст восхищает, волнует и которую этот текст делает объектом своей пропаганды⁵¹. Разумеется, любое противопоставление и «разведение по полюсам» является теоретической схемой и неизбежно упрощает сложность и динамику реальных творческих процессов. Документалистика, тяготея к реалистичности, для выполнения своих специфических задач широко использует модернистские техники (монтаж, коллаж, поток сознания, множественность перспектив), точно так же, как поэзия и фикциональная проза, для которых «нет идей, кроме как в вещах»⁵², зачастую заимствуют факты из реальной жизни. Оллред вводит понятие «документального модернизма», центральной задачей которого является создание правдоподобных образов реальности. Документальный дискурс обусловлен восприятием: он выстраивает факты таким образом, что чтение текста вовлекает слушателей в движение авторской мысли (зачастую подкрепленной яркими визуальными образами) между тем, что «есть», и тем, как «должно / может быть», между реальностью и желанием, актуальностью и возможностью⁵³.

Дж. Энтин называет 1930-е годы «золотым веком искажений в искусстве» и – парадоксальным образом – связывает эти «искажения» с попытками писателей как можно более достоверно передать социальный и экономический хаос эпохи: «Многие художники, стремившиеся предложить “реалистический” взгляд на современную жизнь, обнаружили, что используют преувеличения и гиперболы, причудливое и сверхъестественное, чтобы передать чувства отчаяния, дезориентации и растерянности»⁵⁴. Приемы подобного рода будут характерны и для литературы следующего десятилетия, когда писатели попытаются описать свой опыт участия в войне. Однако беспрецедентный характер нового мирового конфликта

⁵⁰ Ibid. P. 496.

⁵¹ Allred J. American Modernism and Depression Documentary. P. 12.

⁵² Williams W.C. A Sort of a Song / All Poetry. URL: <https://allpoetry.com/a-sort-of-a-song>

⁵³ Allred J. American Modernism and Depression Documentary. P. 15.

⁵⁴ Entin J. Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007. P. 11.

требовал не простого применения готовых моделей, а их радикальной трансформации.

Американская литература о Второй мировой тяготела к сближению с документальными жанрами – с одной стороны, а с другой, прибегала к символизации, гиперболизации, гротеску и прочему арсеналу средств фикциональности, осваивая реалии войны, факты, события, личный опыт. Подобные тенденции заявили о себе и в предыдущую, Первую мировую войну, когда американские военные корреспонденты (в том числе и выступавшие в этом амплуа литераторы) массово принимали участие в освещении боевых действий, а годы спустя писатели «потерянного поколения», используя достоверные факты, обращались к этому травматичному опыту в своих произведениях. Однако ключевое отличие состояло в том, что дегуманизирующий зарактер Второй мировой войны практически нивелировал возможность адекватной репрезентации военного опыта через простую фиксацию фактов, что и привело к более радикальному и проблемному слиянию документального и художественного. Сопоставление репрезентации военных реалий Первой и Второй мировой в американской прозе позволяет выделить некоторые наиболее общие закономерности движения литературного процесса в экстремальных условиях войны.

1.1.2. Американская литература и две мировые войны: от факта к художественному осмыслению

По утверждению Л.Я. Гинзбург, литература, «в зависимости от исторических предпосылок, то замыкалась в особых, подчеркнуто эстетических формах, то сближалась с нелитературной словесностью»⁵⁵. Мировые войны XX столетия, безусловно, стали теми событиями, которые «подтолкнули» авторов к расширению стилистического и тематического диапазона – в том числе, за счет средств документальных жанров.

Говоря об американской словесности, «военной литературой» (“war literature”) мы, вслед за Дж. Уолшем, будем называть тот корпус художественных произведений, в центре внимания которых находится изображение войны и соответствующая проблематика. Исследователь отграничивает такую категорию, как “war writing” – особый тип военной прозы, характерный именно для литературы XX века. Это терминологическое разведение подчеркивает фундаментальный сдвиг: война перестает быть лишь темой или фоном, становясь структурным принципом, организующим сам нарратив, его ритм, язык и систему образов. Анализируя ключевые военные конфликты столетия, Уолш отмечает, что «восприятие войны составляет

⁵⁵ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. С. 4.

отличительный и центральный элемент современного американского литературного сознания»⁵⁶; участие в военных действиях и рефлексия над этим опытом приводит романистов к пониманию своей собственной страны, характера ее социальной жизни, институтов и отношений с внешним миром. Армия, таким образом, становится порой доведенной до абсурда метафорой современного общества.

Первая и Вторая мировые войны представляли собой беспрецедентные глобальные катастрофы, вызвавшие схожую динамику литературного осмысления этих событий в американской словесности. Реакцию литературы на войну можно разделить на две фазы:

1. «горячая» (непосредственно во время войны), для которой характерно доминирование документальных, репортажных, публицистических и мемуарных форм. Литература здесь выполняет преимущественно функции эмоциональной экспрессии, непосредственного свидетельства, фиксации факта, пропаганды / контрпропаганды; делаются и первые попытки «по горячим следам» осмыслить переживаемое или только что пережитое потрясение;

2. «холодная» (через годы/десятилетия, с географической и временной дистанцией), характеризующаяся расцветом собственно художественной репрезентации и рефлексии. Писатели анализируют опыт и фактический материал, разрабатывая новые техники, используя сложные нарративные стратегии, символику, мифологизацию, глубокий психологизм для постижения и интерпретации сути пережитого, его последствий для человека и общества.

Необходимо отметить, что «горячая» фаза была отмечена не только фиксацией, но активным мифотворчеством, героизацией (майор Джопполо у Херси, Сергей у Колдуэлла, Сопротивление у Стейнбека), в то время как «холодная» фаза была направлена на их деконструкцию (Уэсли Джексон у Сарояна, разведывательный отряд на японском острове у Мейлера, герои романов Хеллера, Воннегута). Более того, сам документальный текст «горячей» фазы неизбежно нес в себе черты будущего художественного осмысления, будучи структурно и риторически организованным определенным образом.

До вступления США в Первую мировую войну шли ожесточенные дебаты: литература отражала как пропаганду интервенционизма⁵⁷, так и сильные изоляционистские и пацифистские настроения, которые позже кристаллизовались в романах 1920–1930-х гг. В период Второй мировой, особенно после Перл-Харбора, консолидация общества была выше, но и здесь общественное мнение разделилось. Средства массовой информации, кино и литература

⁵⁶ Walsh J. American War Literature 1914 to Vietnam. NY: St. Martin's Press, 1982. P. 1.

⁵⁷ Например, стихотворение А. Сигера «Послание Америке» ("A Message to America", 1916): ... Each man intent on his private goal, / You have no feeling for the whole; / What singly none would tolerate / You let unpunished hit the state, / Unmindful that each man must share / The stain he lets his country wear, / And (what no traveller ignores) / That her good name is often yours.

поддерживали военные усилия, создавая героические нарративы, но в первые послевоенные годы в художественных произведениях уже начали появляться ростки будущей критики, которая во всю силу расцветет в «холодной» фазе.

В годы Первой мировой войны Соединенными Штатами был нарушен собственный принцип государственного изоляционизма⁵⁸, что открыло путь в Европу американским писателям, стремившимся попасть на передовую. Желание проявить себя, уйти от царившего в США «бесплодия духа»⁵⁹, сбежать от посредственности, приобщиться к великим историческим событиям влекло творческую молодежь Америки на войну, которую они считали величайшим приключением своего поколения, обернувшимся, впрочем, величайшей трагедией. Официальное вступление Соединенных Штатов в Первую мировую войну произошло достаточно поздно – в апреле 1917 г., при этом непосредственное участие в боевых действиях американская армия приняла только в октябре того же года, когда к линии фронта прибыла первая дивизия. Столкнувшись с реалиями войны, резко отличающимися от романтических абстрактных представлений, с противоречивыми данными, с постоянно меняющейся ситуацией на фронте и недостатком объективной информации, военные корреспонденты и писатели в своих произведениях зачастую занимали изоляционистскую или резко обличительную позицию. Художественное осмысление боевых действий в американской литературе началось значительно позже, чем в Европе, где первые романы создавались еще в разгар сражений⁶⁰ или в первые послевоенные годы⁶¹. Эта временная задержка свидетельствовала о глубоком культурном шоке и необходимости длительной психологической и творческой переработки опыта, который не поддавался немедленной репрезентации.

Две мировые войны оказали глубокое влияние на американскую прессу. До начала Первой мировой войны редакторы газет и журналов, как и все население Соединенных Штатов, интересовались почти исключительно американскими событиями. Зарубежные новости, по утверждению Н. Макнила, публиковались в большинстве газет, но не получали должного

⁵⁸ Провозглашенная президентом Джеймсом Монро в 1823 г. «Доктрина Монро» состояла из нескольких принципов, среди которых ключевым положением было невмешательство в конфликты и политические дела европейских государств.

⁵⁹ Вулф Т. Жажда творчества. М.: Прогресс, 1989. С. 87.

⁶⁰ А. Барбюс «Огонь» (“Le Feu: journal d'une escouade”, 1916), А. Райт «Ненависть гуннов» (“The Hate of a Hun”, 1916), «Порода держится молодцом» (“The Breed Holds Good”, 1918), Дж. Бьюкен «Под зеленым плащом» (“Greenmantle”, 1916), Дж. Сторер Клустон «Шпион в черном» (“The Spy in Black”, 1917); Т. Манди «Хира Сингх» (“Hira Singh”, 1917).

⁶¹ П. Бенуа «Кёнигсмарк» (“Koenigsmark”, 1918), Р. Уэст «Возвращение солдата» (“The Return of the Soldier”, 1918), Дж. Сторер Клустон «Человек с облаков» (“The Man from the Clouds”, 1918), А.П. Герберт «Секретная битка» (“The Secret Battle”, 1919).

освещения и редко привлекали к себе внимание⁶². Американские информационные агентства сотрудничали с иностранными СМИ, которые подавали информацию предвзято. Так репортажи о Франции освещались в интересах Франции, а новости о Соединенном Королевстве – в интересах Великобритании. Подобный – лишенный объективности – порядок вещей не был пригоден для освещения Первой мировой войны, и устаревшая система вынуждена была перестраиваться под новые реалии. Американские журналы и газеты начали массово отправлять своих сотрудников в Европу – это были опытные (пусть и не в освещении непосредственно боевых действий) корреспонденты, которые, впрочем, редко выходили за рамки профессиональных обязанностей и не создавали художественных произведений на основе своих репортажей. Среди значимых американских журналистов стоит упомянуть Флойда Гиббонса (“Chicago Tribune”), Эдвина Джеймса (“The New York Times”), Эдварда Пауэлла; первых женщин – военных корреспондентов Пегги Халл, Рету Дорр (“New York Evening Mail”), Корру Мэй Харрис, фотографа Альберта К. Доусона. Свои репортажи о кампаниях по набору в армию для газеты “The Kansas City Star” писал 18-летний Э. Хемингуэй, а известный американский журналист и один из организаторов Коммунистической партии США Джон Рид, находившийся в разгар войны в Европе, на материале своих корреспонденций в апреле 1916 г. опубликовал документальную книгу «Война в Восточной Европе» (“The War in Eastern Europe”). М. Бланчард утверждает, что правительственные ограничения на публикации во время Великой войны были чрезмерными⁶³, однако подобные издержки можно объяснить отсутствием у Соединенных Штатов, доселе придерживающихся изоляционистских принципов, опыта в освещении такого беспрецедентного мирового конфликта.

Расцвет художественной литературы о Первой мировой войне в США пришелся на 1920 – начало 1930-х гг. – когда писатели, принимавшие участие в боевых действиях, смогли осмыслить пережитый опыт и найти подходящие слова для его описания. Первыми такими произведениями стали романы Дж. Дос Пассоса «Три солдата» (“Three Soldiers”, 1921), Э.Э. Каммингса «Огромная комната» (“The Enormous Room”, 1922), Т. Бойда «Сквозь пшеницу» (“Through the Wheat”, 1923), Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!» (“A Farewell to Arms”, 1929), Ч. Харрисона «Генералы умирают в постели» (“Generals Die in Bed”, 1930), У. Марча «Рота К» (“Company K”, 1933) и др. При том, что в каждом из них война занимает ключевое место, объединяет эти романы «потерянного поколения» общий антивоенный пафос, боль от перенесенных утрат и ощущение несоизмеримости победы и заплаченной за нее цены.

⁶² MacNeil N. American Newspapers through Two World Wars // The American Journal of Economics and Sociology. 1947. Vol. 6. No. 2. P. 247.

⁶³ Blanchard M.A. Freedom of the Press in World War II // American Journalism. 2013. No. 12. Vol. 3. P. 342.

П. Фасселл, рассматривающий в одном из разделов своей монографии войну как некое абсурдное действие, пишет: «Каждая война иронична, потому что ее средства совершенно мелодраматически несоразмерны ее предполагаемым целям. Во время Первой мировой войны восемь миллионов человек были уничтожены из-за того, что два человека – эрцгерцог Франциск Фердинанд и его супруга – были застрелены. Вторая мировая война демонстрирует еще более нелепую иронию. Якобы начатая для того, чтобы гарантировать суверенитет Польши, эта война привела к порабощению и унижению этой самой Польши. Воздушные бомбардировки, которые должны были сократить продолжительность войны, затянули ее <...>. Но Великая война была более ироничной, чем любая другая до или после нее. Она стала чудовищным позором для господствующего мелиористского мифа, который на протяжении столетия доминировал в общественном сознании. Она перевернула представление о прогрессе»⁶⁴.

Гражданская война в Испании, угроза фашизма стали продолжением подобной рефлексии о войне 1914–1918 гг. Когда в Европе разгорался новый мировой конфликт, Великая война стала источником ярких образов для предостережения от участия в новой смертельной бойне. Так, например, американский писатель и сценарист Далтон Трамбо в сатирическом виде вывел на страницах романа «Джонни взял ружье»⁶⁵ образ молодого американского солдата Джо Бонэма, который после разрыва артиллерийского снаряда очнулся в госпитале абсолютным калек: он потерял руки, ноги и лицо (включая глаза, уши, нос, зубы и язык). При этом его разум отлично функционировал, делая его, таким образом, пленником собственного тела. Идея о том, чтобы его поместили в стеклянный гроб и возили по стране, показывая людям истинные ужасы войны, не находит отклика у его сослуживцев, а попытки самоубийства заканчиваются ненужным спасением, так что до конца своей жизни Джо Бонэм вынужден находиться в таком состоянии, размышляя о мифах и реалиях войны.

Некоторых авторов высказать своевременно не отрефлексированные мысли об участии в Великой войне «спровоцировала» Вторая мировая: М. Гудрич только в 1941 г. написал роман «Далила»⁶⁶, в котором, основываясь на своем опыте службы в военно-морском флоте, рассказал о деятельности вымышленного американского эсминца USS “Delilah” и его команды на Филиппинах с 1916 по 1917 гг.; Хемингуэй вновь вернулся к осмыслению событий Первой мировой войны на исходе 1940-х годов, опубликовав свой исповедальный роман «За рекой, в тени деревьев» (“Across the River and Into the Trees”, 1950), в котором, впрочем, воспоминания о

⁶⁴ Fussell P. The Great War and Modern Memory. NY, London: Oxford University Press, 1989. P. 7–8.

⁶⁵ Trumbo D. Johnny Got His Gun. NY, Philadelphia, Toronto: Lippincott. 1939. 309 p. Фраза-слоган “Johnny get your gun” использовалась в конце XIX – начале XX веков для агитации добровольцев к вступлению в армию.

⁶⁶ Goodrich M. Delilah. NY, Toronto: Farrar & Rinehart, 1941. 496 p.

двух мировых войнах занимают равное место и причудливым образом сплетаются в единый поток угасающего сознания полковника Кантуэлла. Это наложение двух военных опытов в романе Хемингуэя демонстрирует, что Вторая мировая не отменила, а «наслоилась» на травму Первой, размывая границы двух прошедших войн в возможном преддверии грядущих мировых конфликтов.

Симметричные процессы движения журналистской и литературной рефлексии происходили и в связи со Второй мировой войной, при том, однако, отличии, что вступление Соединенных Штатов в боевые действия здесь произошло значительно раньше – нападение на Перл-Харбор 7 декабря 1941 г. заставило страну, сохранявшую до того момента формальный нейтралитет, полноценно включиться в глобальную войну, объявив войну Японии. Художественная проза о войне начала появляться в США уже в период «горячей» фазы. Как будет показано ниже, такая литература зачастую тяготела к документальности, репортажности, пропаганде, была подвержена цензуре военного времени. Как и в случае с Первой мировой, художественная литература расцветает и выходит на качественно новый уровень в последующие десятилетия: с 1950-х вплоть до конца 1970-х гг.⁶⁷. «Горячая» фаза Второй мировой породила гораздо более массивный и идеологически ангажированный пласт литературы, поскольку государственный пропагандистский аппарат был к этому времени уже полностью сформирован, а писатели и журналисты осознанно включились в его работу.

Новый импульс к осмыслению Второй мировой войны, как это было и с Великой войной, также дали последующие военные конфликты: участие американских войск в Корейской и Вьетнамской войнах подтолкнуло многих авторов, до той поры не писавших (или почти не писавших) о Второй мировой, к мощным антимилитаристским высказываниям (романы К. Воннегута, Дж. Хеллера, У. Стайрона и др.). Осмысление Второй мировой войны в американской литературе продолжается до наших времен: каждый последующий конфликт заставлял пересматривать ее образ, который с годами трансформировался в некий миф, используемый для легитимации или, напротив, критики текущей политики.

В настоящем исследовании нас в первую очередь будут интересовать истоки военной литературы, корнящиеся именно в произведениях «горячей» фазы и ближайших послевоенных лет. Этот специфический пласт литературы XX века заслуживает пристального внимания не только как исторический свидетельский материал, но прежде всего как уникальный литературный феномен, обладающий собственной эстетикой и поэтикой, сформированной под

⁶⁷ Например, Дж. Джонс «Отсюда и в вечность» (“From Here to Eternity”, 1951), Дж. Хеллер «Поправка-22» (“Catch-22”, 1961), К. Воннегут «Бойня №5» (“Slaughterhouse-Five”, 1969), У. Стайрон «Выбор Софи» (“Sophie’s Choice”, 1979); трилогия Г. Боука: «Бунт на Кейне» (“The Caine Mutiny”, 1951), «Ветра войны» (“The Winds of War”, 1971), «Война и Память» (“War and Remembrance”, 1978) и т.д.

экстремальным давлением исторических обстоятельств. Изучение его риторики, стратегий, эволюции (от изоляционизма к патриотическому пылу, а затем – к разочарованию и экзистенциалистскому отстранению) позволяет выявить закономерности движения общественного сознания и конкретные механизмы адаптации литературного языка и формы к задачам осмысления беспрецедентного травматического опыта в условиях цензурных ограничений и травмирующих потерь.

1.2. Коммуникативные стратегии военного времени: цензура и пропаганда

В 1930-х гг. Георг Лукач, говоря о Великой французской революции, упоминал о необходимости использования пропаганды в связи с неординарным историческим событием (каким, несомненно, являлась и Вторая мировая война):

«Если речь идет не о добровольной или насильственной вербовке небольших контингентов деклассированных людей для профессиональной солдатчины, а действительно о создании массовой армии, то становится необходимой пропаганда, убеждающая в значительности целей и серьезности причин данной войны. <...> Но такая пропаганда никак не может ограничиваться одним только разъяснением смысла предстоящей или уже идущей войны. Для того чтобы убедиться в ее общественной необходимости, надо разъяснить ее исторические предпосылки и современные условия, связать войну со всей жизнью нации, с возможностями национального развития»⁶⁸.

Невозможно представить, чтобы созданные в Соединенных Штатах в военное время институты, регулирующие деятельность средств массовой информации, пренебрегали каким-либо инструментом влияния на общественность. Перед государством на пороге вступления во Вторую мировую войну стоял ряд задач: преодолеть изоляционистские настроения своих граждан; сгладить издержки мобилизации и мотивировать добровольцев записаться в армию; объяснить резкую смену курса в отношениях с Советским Союзом; обосновать необходимость повышения налогов и переориентации экономики страны на военные рельсы и т.д. Для этого использовались все возможные средства: статьи в авторитетных газетах и журналах; радиопередачи и фильмы, разъясняющие, почему необходимо вступать в войну (например, серия пропагандистских видеороликов Военного Департамента США под названием “Why We Fight”, 1942–1945 гг.); плакатное искусство; комиксы и др. Этот всеобъемлющий подход

⁶⁸ Лукач Г. Исторический роман. М.: Common place, 2014. С. 56.

создавал единый патриотический нарратив, в котором национальные интересы и образы врагов и союзников конструировались одновременно в разных видах средств массовой информации, практически не оставляя пространства для альтернативных интерпретаций.

До того, как сформировался канон пропагандистского письма, а также до того, как у писателей появился опыт участия в боевых действиях, в художественной литературе упоминания о войне и возможной военной угрозе проявлялись в специфичной, свойственной преимущественно Америке, форме. Так со своими юными и взрослыми читателями заговорили о войне герои комиксов 1920-1930-х гг. Бак Роджерс (автор – Ф. Ноулан) и Флэш Гордон (автор – А. Рэймонд). В декабре 1940 г. вышел первый выпуск про Капитана Америку (авторы – Дж. Саймон и Дж. Кирби) – человека, в ходе секретной государственной программы «улучшенного» до состояния «суперсолдата», который присоединяется к армии США в борьбе со злодеем, Красным Черепом (очевидно, отсылка к названию и символике подразделений СС – отрядам «Мертвая голова»), и другими врагами – членами стран Оси.

Кроме развлекательной функции комиксы несли и важное информационное значение: например, летом 1941 г. издательство “Dell Publishing Company” выпустило односерийный комикс под названием «США готовы»⁶⁹. Это издание состояло из 68 иллюстрированных страниц с информацией об армии, флоте, ВВС, морской пехоте и береговой охране Соединенных Штатов, а также о военных знаках отличия, видах снаряжения и маневров⁷⁰. Комикс выполнял пропагандистскую задачу – в доступной и красочной форме объяснял, поощрял и агитировал молодых американцев записываться добровольцами на войну. Образность и риторика этого комикса была максимально приближена к художественной литературе:

«За океаном небеса низвергают смертельный дождь на дымящиеся руины Лондона, на изрытые бомбами порты в Кале и Булони. В горах Эфиопии босоногие ополченцы и их британские союзники изматывают редящие легионы Дуче. Лето наступило, и весь мир замер на краю нового вулкана, вот-вот готового извергнуться.

По эту сторону Атлантики, расстояние в три тысячи миль сократилось из-за рева моторов “летающих крепостей” дальнего действия, Америка создает грандиозную армию обороны <...> отлаженный, моторизованный организм, сформированный вокруг ядра из кадровых частей мирного времени»⁷¹.

Этот фрагмент демонстрирует распространенный пропагандистский прием – риторику

⁶⁹ Delacorte A. P. (ed) U.S.A. Is Ready. NY: Dell Publishing Company, Inc, 1941. 68 p.

⁷⁰ Kerr A. Heroes and Enemies: American Second World War Comics and Propaganda. Dissertation For the Degree of Doctor of Philosophy. University of Lincoln. 2016. P. 8.

⁷¹ Цит. по: там же.

пространственного и морального размежевания: по одну сторону океана – хаос и разрушение, по другую – технологичный порядок и готовность мобилизоваться для восстановления справедливости.

В первые годы войны существовал некоторый дефицит художественной прозы, посвященной современному мировому конфликту, отчего в печати начали появляться сборники рассказов о войнах прошлого. Так в 1942 г. в чикагском издательстве “Consolidated Book Publishers” вышла «Карманная книга солдата, моряка и морского пехотинца»⁷², которая позже присутствовала в вещмешках тысяч американских солдат. «Карманная книга» представляла собой сборник произведений таких авторов, как Р. Армор, Х. Барретт, П. Франк, О’Генри, Р. Киплинг, Дж. Леонард, Д. Раньян, и стала первой книжной публикацией начинающего писателя и военного разведчика Джерома Дэвида Сэлинджера (рассказ «Виноват, исправлюсь»).

В предисловии к антологии «Люди на войне»⁷³, рассказы для которой отбирал Эрнест Хемингуэй, сам писатель признается, что в годы Первой мировой войны отдал бы многое за возможность иметь подобную книгу, где описывались бы примеры мужества и отваги предыдущих поколений. Несмотря на то, что Хемингуэй безапелляционно заявляет, что «это не пропагандистская книга» (“It is not a propaganda book”) из его личной переписки становится известно, что работа над ней велась под серьезным давлением издателей⁷⁴. Ему приходилось бороться за включения и исключения тех или иных произведений в содержание антологии, написать гораздо более длинное предисловие, чем он считал необходимым, отказаться от привычной критики в адрес американского руководства. Он подчинился требованиям издательства (что было для него нехарактерно⁷⁵), но при этом жестко высказался о цензуре военного времени и об авторах, которые «продались», чтобы «писать пропаганду во время нее [войны. – А.С.]; большинство из них так и не смогли спустя годы восстановить свое честное имя»⁷⁶. По мнению Хемингуэя, писателю, вместо того, чтобы в годы войны запятнать себя неправдой, лучше писать в стол или зарабатывать на жизнь другим трудом:

«Если во время войны складываются такие обстоятельства, что писатель не может публиковать правду, так как ее обнародование навредит государству, он

⁷² The Kitbook for Soldiers, Sailors, and Marines. Chicago: Consolidated Book Publishers, 1942. 336 p.

⁷³ Men at War. Ed.: E. Hemingway. NY: Crown Publishers, 1942. 1072 p.

⁷⁴ Meyers J. A Good Weapon: Hemingway’s *Men at War* // The London Magazine. 2022. October 4. URL: <https://thelondonmagazine.org/essay-a-good-weapon-hemingways-men-at-war-by-jeffrey-meyers/>

⁷⁵ Н. Рейнольдс по этому поводу отмечает: «<...> нынешнее описание целей Америки в войне смахивало на труды пресс-секретаря Белого дома». См.: Рейнольдс Н. Писатель, моряк, солдат, шпион. Тайная жизнь Эрнеста Хемингуэя, 1935-1961 гг. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. С. 157.

⁷⁶ Men at War. Ed.: E. Hemingway. NY: Crown Publishers, Inc, 1955. P. xxvi.

должен писать – но не публиковать. Если он не может зарабатывать на жизнь писательством без публикаций, он может найти другую работу. Но если он когда-либо напишет нечто, что в глубине души считает неправдой, пусть даже из самых патриотичных побуждений, – с ним как с писателем покончено»⁷⁷.

Кроме «Карманной книги» и антологии «Люди на войне» существовали и другие издания, широко распространявшиеся среди призванных в армию молодых бойцов. Например, для того, чтобы миллионы солдат, оказавшихся в казармах и тренировочных лагерях, не скучали, было налажено массовое издание книг в мягкой обложке – “Armed Services Editions” (ASE), дешевых в производстве и удобных для чтения даже в полевых условиях. За годы войны Совет по книгам военного времени (Council on Books in Wartime) выбрал и миллионными тиражами напечатал в этой серии более 1300 томов. В них вошли произведения таких авторов, как Дж. Конрад, Э. А. По, У. Фолкнер, Г. Ф. Лавкрафт, Дж. Лондон, М. Твен, Дж. Стейнбек и многие другие. Эти книги пользовались большой популярностью у солдат, которые, «возможно, не читали ничего со школьных времен и теперь могли с пользой проводить свободное время в лагерях военной подготовки»⁷⁸. Книги для этого издания отбирались из уже опубликованных, прошедших проверку временем, или хорошо зарекомендовавших себя недавних произведений как художественной литературы, так и публицистики (Э. Пайл «Отважные люди», 1944) или даже комиксов (Дж. Лоутер «Приключения Супермена», 1945). Проект ASE представлял собой масштабную попытку формирования солдатского сознания через тщательно отобранный литературный канон, который должен был обеспечивать не только развлечение, но и верный идеологический настрой, предлагая модели мужества, патриотизма и жертвенности, согласующиеся с официальной линией пропаганды.

* * *

Помимо постоянного риска для жизни, серьезным препятствием на пути корреспондентов к донесению полной и достоверной информации с фронта были суровые цензурные ограничения военного времени. Американская цензура по-разному работала для журналистики и художественной литературы: порой то, о чем невозможно было написать в новостном отчете, без препятствий могло быть представлено в романе, повести или пьесе. Проиллюстрировать этот тезис может случай Джона Херси, репортажи которого на страницах журнала “Life” (в частности, статьи о положении дел в Италии после прихода туда американских войск) контрастируют с его оценкой той же ситуации в романе «Колокол для

⁷⁷ Ibid. P. xiv.

⁷⁸ Giaimo C. How Books Designed for Soldiers’ Pockets Changed Publishing Forever // Atlas Obscura. 2017. 9.22. URL: <https://www.atlasobscura.com/articles/armed-services-editions-pocket-paperback-books>

Адано», где добросовестной работе некоторых офицеров препятствуют безжалостный американский генерал и бесконечная бюрократия. Это различие в подходах демонстрирует гибкость цензурного механизма: художественная литература воспринималась как менее непосредственная и потому менее опасная форма высказывания, что создавало для писателей уникальную возможность говорить правду в обход прямых запретов.

Вскоре после нападения на Перл-Харбор, для проверки всех сообщений, входящих и исходящих из Соединенных Штатов, правительством было создано Управление цензуры (Office of Censorship). Его возглавил Байрон Прайс, который утверждал, что в своей работе он, «насколько это было возможно, стремился избежать слишком строгих ограничений, чтобы не оставить американцев в неведении о реальном ходе войны»⁷⁹. На деле, ведомство зачастую превышало заявленные полномочия, что неоднократно вызывало дискуссии на тему нарушения свободы слова, прописанной в Первой поправке к Конституции США.

Несколько другие задачи были у Управления военной информации (Office of War Information, OWI), которое, по указанию президента США Ф.Д. Рузвельта, было призвано «используя прессу, радио, кино и другие СМИ формулировать и осуществлять информационные программы, призванные способствовать развитию внутри страны и за рубежом всестороннего и осмысленного понимания состояния и прогресса военных усилий и военной политики, деятельности и целей американского правительства»⁸⁰. Пропаганда OWI на территории США велась различными средствами (все виды печатных изданий, плакатное искусство, радио- и кинопередачи, выступления экспертов) по максимально широкому спектру: «не только “отрицательная” (негативный образ стран “Оси”), но и положительная (соответствующий образ США как многонациональной страны, все население которой сплотилось, чтобы помочь сражающимся за демократию)»⁸¹.

В свою очередь в военной публицистике существовали два вида цензуры: добровольная (внутренняя) и обязательная (в зонах боевых действий). Добровольная внутренняя цензура для американских журналистов была одной из вынужденных жертв условиям военного времени: с одной стороны, Вторая мировая война была самым громким событием, неиссякаемым источником «сенсаций»; с другой – без определенного контроля над информацией неприятель мог найти в новостных репортажах секретные или просто полезные для себя сведения. Исследователь военной цензуры М. Суини отмечает, что «нарушение добровольного

⁷⁹ Flint P.B. Byron Price, Wartime Chief of U.S. Censorship, is Dead // The New York Times. 1981. August 8. P. 44.

⁸⁰ Winkler A. The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942-1945. New Haven: University Press, 1978. P. 34.

⁸¹ Суржик Д.В. Деятельность Управления Военной Информации в 1941–1945 годах // Новая и новейшая история. 2013. №1. С. 6.

цензурного кодекса противоречило бы не только потребностям армии и правительства, которые якобы сражались в защиту таких свобод, как свобода прессы и свобода слова, но и ценностям равенства. Журналисты отстаивали права Первой поправки, и требовали, чтобы цензура не давала никому преимущества в осуществлении этих прав. <...> Ни один журналист никогда сознательно не нарушал добровольный цензурный кодекс Второй мировой войны после того, как был ознакомлен с ним и понял его смысл»⁸². Дихотомия положительной и отрицательной оценки правительственных ограничений на деятельность прессы в военное время продуцировалась на тезис “World War II as Good War” – «Вторая мировая война как Хорошая война». Согласно этому взгляду, нация была едина в борьбе с настолько сильными врагами, что любое отвлечение от военных целей было просто немыслимо. Журналисты, как считали некоторые генералы, были «патриотами, солдатами с печатными машинками, и поэтому они должны были отказаться от обычных репортерских практик ради общего блага»⁸³.

Если речь не шла об откровенном шпионаже или разглашении государственных тайн, американские правила цензуры во время Второй мировой войны не предусматривали серьезных юридических санкций для журналистов, нарушивших цензурный кодекс. Литература в этой связи имела бóльшую автономию, чем средства массовой информации, и стала для авторов, неудовлетворенных запретами и ограничениями военного времени, реальной возможностью откровенно высказаться по тем или иным вопросам⁸⁴. При этом нужно принимать во внимание идеологические и политические взгляды писателя, цели, которые он для себя ставил при написании произведений на военные темы, и его добровольную самоцензуру. Так, например, Эрскин Колдуэлл написал несколько книг и статей, в которых подчеркивал важность сближения с новым союзником – СССР – и идеологическую близость американцев с советским народом. В 1942 г. Колдуэлл принимал участие в создании пропагандистского фильма по мотивам книги американского посла в Джозефа Э. Дэвиса «Миссия в Москву»; в более поздних интервью и в своей автобиографии он признавался, что действовал так отнюдь не от большой любви к советскому строю и руководству, но, главным образом, из желания поспособствовать скорейшему завершению войны: «Я знал, что пропаганда является важным фактором в современной войне, и решил, что мой долг как американца – стремиться помочь выиграть войну и добиться поражения Адольфа Гитлера»⁸⁵. Своими травелогами и статьями 1941–1942

⁸² Sweeney M.S. *Secrets of Victory: The Office of Censorship and the American Press and Radio in World War II*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 2001. P. 3–4.

⁸³ Blanchard M.A. *Freedom of the Press in World War II // American Journalism*. 2013. No. 12. Vol. 3. P. 343.

⁸⁴ Ярким примером цензуры, которая все же имела место в литературной среде, стал роман У. Сарояна «Приключения Уэсли Джексона», не вышедший вовремя по причине своей яро антимилитаристской риторики. Подробнее речь об этом будет идти в Главе 3.

⁸⁵ Caldwell E. *With All My Might*. Atlanta: Peachtree Publishers, 1987. P. 198–199.

гг. он стремился привлечь внимание соотечественников к нападению Германии на Советский Союз, а также посодействовать скорейшему открытию второго фронта. Зачастую, чтобы представить СССР сильным и надежным союзником, Колдуэлл пренебрегал изображением реального положения дел в Москве, сообщая американским читателям и слушателям лишь о высоком моральном духе русских и их успешном противостоянии немцам в июне-сентябре 1941 г.

Если говорить о цензуре в зоне боевых действий, то она не допускала к публикации материалы, содержащие потенциально секретную информацию или невыгодно представлявшие деятельность американских или союзнических войск. Управление военной информации накладывало жесткие ограничения на публикацию любых потенциально секретных сведений, начиная с данных о принадлежности и передвижении воинских частей и техники, информации о потерях, местонахождении архивов и художественных ценностей, и заканчивая упоминаниями географических названий⁸⁶, прогнозами погоды и температурой в крупных городах⁸⁷. Существовал тотальный запрет на публикацию фотографий погибших американских солдат. Исключение было сделано лишь спустя два года после нападения Японии на Перл-Харбор – тогда руководство страны решило, что изображения павших воинов помогут усилить общественную поддержку вступления США в войну⁸⁸. Если дела на фронте шли плохо, официальные коммюнике часто замалчивали правду: Ф. Пратт отмечает, что при участии цензоров была создана легенда о том, что «война была выиграна без единой ошибки, командой, состоящей исключительно из гениев»⁸⁹. Однако в действительности цензоры нередко допускали ошибки или отказывались признавать достоверность присланной журналистами информации – ярким примером может служить отказ принимать на веру первые сообщения об ужасах, творившихся в европейских концлагерях. Цензура, таким образом, не просто «фильтровала» потенциально опасную информацию, но еще и создавала комфортный для общества и власти миф о войне, который временами лишь отдаленно отражал реально происходящие на фронтах события.

Получить представление об особенностях журналистской работы в зоне боевых действий можно из предисловия к сборнику репортажей Джона Стейнбека «Однажды была

⁸⁶ Известна история, когда Джон Стейнбек отправил цензорам военно-морского флота историю Геродота о битве при Саламине, произошедшей между греками и персами в 480 году до н.э., и, поскольку в нем фигурировали географические названия, пусть и античные, цензоры забраковали этот материал.

⁸⁷ Pritchard, R.S.. The Pentagon is fighting – and winning – the public relations war // USA Today Magazine. 2003. URL: <https://universityofleeds.github.io/philtaylorpapers/vp012375.html>

⁸⁸ Botha N. Dispatches from the Front: War Reporting as News Genre, with Special Reference to News Flow to South African Newspapers During Operation Iraqi Freedom. Dissertation For the Degree of Doctor of Philosophy (Journalism). Stellenbosch University, 2007. P. 83.

⁸⁹ Pratt F. How the Censors Rigged the News // Harper's Magazine. 1946. February. P. 98.

война» (1958), где он откровенно рассказывает о том, что его статьи были написаны под большим давлением и должны были выполнять ряд негласных правил:

«В американской армии не было трусов, а из всех храбрецов рядовой пехоты был самым храбрым и благородным. <...> У нас не было жестоких, амбициозных или невежественных командиров. <...> Пять миллионов совершенно нормальных, молодых, энергичных и склонных к возбуждению мужчин и парней на время войны легко отказались от своей озабоченности женским полом»⁹⁰.

Однако и из этих правил существовали исключения. Случались порой и вопиющие случаи несоблюдения моральных норм, явные военные ошибки – в таких ситуациях информация могла дойти до американских читателей не из рук официально аккредитованных корреспондентов: «Когда генерал Паттон нанес пощечину больному солдату в госпитале и когда наши военно-морские силы в Геле сбили пятьдесят девять наших же бронетранспортеров, генерал Эйзенхауэр лично попросил военных корреспондентов не присылать эти репортажи, потому что они плохо повлияли бы на моральный дух в стране. И корреспонденты не отправляли такие статьи. Конечно, в итоге информация из Военного министерства попала к местному журналисту, и статьи все равно были напечатаны, но никто на местах не внес свой вклад в этот предательский шаг, вредивший нашим военным усилиям»⁹¹. Стейнбек, даже спустя полтора десятилетия после окончания Второй мировой войны, был уверен, что если бы репортажи корреспондентов рассказывали всю правду, это породило бы панику и неуверенность в боеспособности американской армии: «Да, мы написали только часть правды о войне, но в то время мы верили, горячо верили, что это было лучшее, что можно было сделать. И, возможно, именно поэтому, когда война закончилась, романы и рассказы бывших солдат, такие как “Нагие и мертвые”, оказались столь шокирующими для публики, которую мы тщательно оберегали от соприкосновения с безумным истеричным хаосом настоящей войны»⁹². Послевоенное признание Стейнбека вскрывает механизм коллективной самоцензуры, который создавал разрыв между публичным знанием о войне и знанием фронтовым, отчего дегероизирующая и натуралистичная поэтика послевоенной прозы стала для общества формой травматического прозрения.

Примечательно, что во многих американских исследованиях, анализирующих публицистику военного времени, слово «пропаганда» применяется исключительно в отношении информационной работы противников (“Nazi propaganda”, “anti-Semitic propaganda”,

⁹⁰ Steinbeck J. Once There Was a War. NY: Bantam Books, 1960. [E-version]. P. 10.

⁹¹ Ibid. P. 11.

⁹² Ibid. P. 14.

“Japanese propaganda”, “Vichy propaganda”; в послевоенное время: “anti-American propaganda”, “Russian/Soviet propaganda”). Стоит разобраться в терминологии: согласно Оксфордскому словарю, **пропаганда** – это систематическое распространение информации, особенно в предвзятой или вводящей в заблуждение форме, с целью продвижения определенной цели или точки зрения, часто политической программы. Используемая как пренебрежительный термин, особенно в отношении одного врага к другому, пропаганда может быть более нейтрально понята как «центральное средство организации и формирования мысли и восприятия; практика, которая пронизывает двадцатый век»⁹³. В настоящем исследовании термин «пропаганда» будет использоваться в качестве **определенного способа массового убеждения**, не имеющего ни положительной, ни отрицательной коннотации.

Каждый аспект жизни американцев изменился, когда политика и экономика были поставлены на военные рельсы. Важную роль в пропаганде и формировании единого общественного мнения играла голливудская киноиндустрия и театральное искусство – эти же сферы искусства быстро отреагировали на смену политической обстановки и прекращение союзнических отношений в послевоенные годы. С окончанием войны пропагандистская машина, однако, была не демонтирована, а «переставлена» на новые рельсы: место врага (нацистской Германии и милитаристской Японии), чей образ тщательно конструировался в первой половине 1940-х гг., занял Советский Союз.

XX век стал периодом серьезной трансформации американской литературы, что во многом было обусловлено глобальными социальными и военными катастрофами. Необходимость осмыслить беспрецедентный исторический опыт и донести правду до читателя – как в Первой, так и во Второй мировой войне – привела к активному стиранию границ между художественным вымыслом и документальной достоверностью, поставила вопрос о реформировании сложившихся методов сбора и подачи информации. Этот процесс не был стихийным – он стал ответом на кризис репрезентации, когда традиционные языки художественности оказались неадекватны для передачи опыта масштабных социальных и военных потрясений.

С теоретической точки зрения этот синтез был осмыслен через концепции «художественно-документального» произведения (Лейдерман), «документального реализма» (Зауэрберг) с его техникой «двойной референции», «документального модернизма» (Оллред) и «слабой документальности» (Дэй). Эти концепции подчеркивают специфику литературы, где

⁹³ The Oxford Handbook of Propaganda Studies. Ed.: J. Auerbach, R. Castronovo. NY: Oxford University Press, 2013. P. 2.

факт, подвергаясь художественной интерпретации и обобщению, приобретает эстетическую значимость, сохраняя установку на подлинность и правдивость. Однако в условиях военного времени сама эта «правдивость» была полем идеологической борьбы, а установка на достоверность – предметом жесткого цензурного и пропагандистского контроля.

Особенно ярко взаимодействие документального и художественного проявилось в литературе о мировых войнах. Выделение двух фаз в ходе литературного осмысления войны («горячий» и «холодный» периоды) позволяет проследить динамику литературного процесса в разных условиях (ведение боевых действий; первые послевоенные годы; следующие за войной десятилетия), проанализировать и сопоставить влияние меняющихся условий на литературу о войне, на ее содержание, приемы и техники, жанровый состав, цели и ценности. Важно, что это различие было не просто хронологическим, а типологическим: «горячая» фаза была отмечена доминированием мифотворчества и героизации, тогда как «холодная» – дегероизацией и попыткой описать травмирующий опыт. В условиях Второй мировой войны «горячая» фаза характеризовалась активным сближением профессиональной журналистики и художественной литературы, чему во многом способствовала практика работы писателей военными корреспондентами непосредственно на местах сражений.

Ключевым фактором, формировавшим коммуникативное пространство военного времени, стали институты обязательной и добровольной цензуры и пропаганды, которые оказывали прямое воздействие как на содержание и риторику подвергавшихся строгому контролю журналистских репортажей, так и, опосредованно, на художественную литературу, которая обладала большей автономией и сразу после завершения Второй мировой войны, становилась рупором для критики, для острых и откровенных высказываний о травматичном опыте участия в боевых действиях. Цензура и пропаганда выступали соавторами смысла, активно формировавшие язык, образы и саму структуру военного нарратива. Развитие периодических изданий, популярность радио и кино, появление новых форм информационного воздействия (плакатное искусство, пропагандистские комиксы, массовые книжные издания для солдат) также сыграли значительную роль в эволюции документально-художественного дискурса.

Выявленные в данной главе теоретические и историко-литературные закономерности позволяют перейти в последующих главах к детальному анализу конкретных текстов и нарративных стратегий, сфокусировавшись на трех основных аспектах. Во-первых, предстоит исследовать, как конфликт между «окопной правдой» фронтовых корреспондентов и героизирующей риторикой тыловой пропаганды формировал поэтику и прагматику военной журналистики (речь об этом будет идти во второй главе). Во-вторых, необходимо

проанализировать, каким образом непосредственный опыт участия в боевых действиях трансформировался в художественные формы в прозе 1939–1945 гг. (Глава 3), и как происходило сложное переоткрытие и переосмысление этого опыта в документальных жанрах раннего послевоенного периода (Глава 4). Наконец, ключевой задачей станет выявление новых путей художественного осмысления войны в прозе 1945–1950-х гг. (Глава 5), когда на смену мифотворчеству «горячей» фазы пришло переосмысление героических нарративов, а литература начала формировать новый язык для выражения травмы. Такой анализ позволит выявить, каким образом документальное начало интегрировалось в художественную ткань произведений и *vice versa*, как это влияло на поэтику, прагматику и смысловое наполнение текстов, размывая границу между свидетельством и его художественным воплощением.

ГЛАВА 2. ОКОПНАЯ ПРАВДА VS. ТЫЛОВАЯ РИТОРИКА: ПОЭТИКА И ПРАГМАТИКА АМЕРИКАНСКОЙ ВОЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ 1939-1945 ГГ.

Вступление Соединенных Штатов во Вторую мировую войну сопровождалось рядом дискуссий и противоречий. По оценкам историков, «законы о нейтралитете 1930-х годов не разрешали Франклину Д. Рузвельту развернуть активное участие Америки в войне, и даже после начала Второй мировой войны он ограничивался отправкой добровольцев в британские военно-воздушные силы. Традиционный изоляционизм нашел свое отражение в движении “Америка прежде всего” (“America First”) <...> Американский президент тем не менее склонялся к вовлечению своей страны в мировой конфликт»⁹⁴. В своих речах в начале 1941 г. Рузвельт подчеркивал необходимость защищать будущее и безопасность демократических свобод, включившись в события, происходящие далеко за ее границами: «Те, кто готов пожертвовать основополагающей свободой ради приобретения ограниченной временной безопасности, не заслуживают ни свободы, ни безопасности»⁹⁵. Подобные высказывания легли в основу последующей мобилизации общественного мнения, создавая риторический императив оправдания вмешательства в войну, который должен был преодолеть глубинный изоляционизм американского общества.

11 марта 1941 г. Конгрессом США был принят закон о ленд-лизе, позволивший снабжать вооружением и другими необходимыми товарами военного назначения Великобританию; в октябре того же года действие ленд-лиза было расширено на СССР. Отказ от изоляционизма и движение к советско-британо-американской антигитлеровской коалиции вызывал неоднозначную реакцию у граждан Соединенных Штатов и требовал обоснования новой миссии Америки. Так, например, Коммунистическая пресса США, которая еще вчера протестовала против мобилизационной кампании и пестрела заголовками вроде «Еще есть время»⁹⁶ и «Это не наша война»⁹⁷, после 22 июня 1941 г. поменяла свой курс. Началось движение к созданию антигитлеровской коалиции, и, если с обоснованием необходимости протянуть руку помощи Великобритании практически не возникло трудностей, то более сложной оказалась задача построения экономических и восстановления культурных связей с СССР. На это были брошены все силы Голливуда и средств массовой информации; «подключились» к этому делу и отдельные писатели прокоммунистических взглядов. Кроме

⁹⁴ Курилла И.И. Американцы и все остальные: Истоки и смысл внешней политики США. М.: Альпина Паблишер. 2024. С.193.

⁹⁵ Цит. по: там же.

⁹⁶ There is Still Time // New Masses. 1941. 5.20. P. 3.

⁹⁷ Wright R. Not My People's War // New Masses. 1941. 6.17. P. 8-12.

публичных выступлений и заявлений в прессе, они посвящали советско-германской войне и Советскому Союзу свои литературные произведения (Э. Колдуэлл «Всю ночь напролет», А. Л. Стронг «Дикая река»⁹⁸ и др.). Такой резкий идеологический разворот создал уникальную ситуацию, в которой средствам массовой информации пришлось в срочном порядке конструировать позитивный образ вчерашнего противника.

В момент между изоляционистским прошлым и еще не сформировавшимся интервенционистским будущим центральной задачей американской военной журналистики стало не просто информирование, а активное участие в строительстве новой национальной идеи. Вторая мировая война была беспрецедентным событием не только по масштабам потерь, но и по способу ведения боевых действий, отчего к освещению ее событий требовался особый подход. Практически каждое крупное издательство имело своих представителей в местах активных боевых действий⁹⁹, однако зачастую военные корреспонденты сталкивались с логистическими и техническими трудностями: им приходилось преодолевать огромные расстояния с мест боев до безопасных центров передачи информации, а при отправке важных депеш по радиосвязи всегда существовал риск «прослушки». Большую часть времени они перемещались в сопровождении военных, ездили на военных джипах, питались армейскими пайками, практически полностью интегрируясь в солдатский быт.

Вторая мировая стала последней войной, на которой американские корреспонденты носили военную форму (с единственным отличием – на рукавах их мундиров был размещен опознавательный знак с надписью “War correspondent U.S.”) и могли получать офицерские награды и привилегии. Международное право запрещало корреспондентам носить оружие и непосредственно участвовать в боевых действиях, однако это часто нарушалось: по словам журналиста Р. Моусли, «один корреспондент сбил немецкий самолет после того, как пулеметчики на борту бомбардировщика, на котором он летел, были выведены из строя. Несколько других, без прямой угрозы собственной жизни, брали на себя роль военнослужащих и убивали вражеских солдат»¹⁰⁰. Еще одним исключительным случаем был Э. Хемингуэй, который, по воспоминаниям фотографа Р. Капы, не только непосредственно участвовал в

⁹⁸ Strong A. L. Wild River. Boston: Little, Brown and Company, 1943. 327 p.

⁹⁹ В иных случаях издательства договаривались с местными журналистами и писателями. Так в годы войны чрезвычайно возрос интерес к советским авторам – не только к их литературному творчеству, но и к военным корреспонденциям. Связь с отдельными авторами новостные издания налаживали через Иностранную комиссию СССР. Например, газета “Supernews” сотрудничала с писателем Ильей Эренбургом; «спросом» пользовались также Михаил Шолохов, Алексей Толстой и Евгений Петров – их репортажи регулярно появлялись на страницах “New Masses”, “Soviet Russia Today” и в изданиях, с которыми сотрудничал Североамериканский газетный альянс (“NANA”). См. переписку издательств с советскими писателями: РГАЛИ. Ф. 631.Оп. 11. Ед. хр. 126.

¹⁰⁰ Moseley R. Reporting War: How Foreign Correspondents Risked Capture, Torture, and Death to Cover World War II. New Haven; L.: University Press, 2017. P. 43.

боевых действиях, но и имел свою небольшую армию: «Формально это были сотрудники пресс-службы, но под влиянием Папы [военное прозвище Хемингуэя – А.С.] они превратились в банду кровожадных индейцев. Хемингуэй как военный корреспондент не имел права носить оружие, но его опергруппа была вооружена до зубов стволами всех немыслимых видов как американского, так и немецкого производства»¹⁰¹.

Репортеры Второй мировой войны были выходцами из самых разных слоев общества и представителями самых разных профессий: городские интеллектуалы, окончившие ведущие университеты, и провинциалы, зачастую даже никогда не бывавшие за пределами своего штата; полиглоты и репортеры, не знавшие иностранных языков; опытные военные корреспонденты и новички. Некоторые исследователи приписывали прозаичный, уравновешенный, неприязнительный репортаж этих корреспондентов «строгой прямоте американской журналистской подготовки и их воспитанию в маленьких городках Индианы, Южной Дакоты, Канзаса и других мест по всему континенту»¹⁰². «Провинциальный» стиль таких репортажей был сознательной эстетической и идеологической стратегией, позволявшей говорить с массовой аудиторией на понятном ей языке. Одни репортеры находились на фронте на протяжении всей войны, другие – всего несколько месяцев; одни завоевали популярность как профессиональные журналисты или литераторы (например, Хемингуэй и Стейнбек) еще до начала войны; другие (Э.Р. Марроу и У. Кронкайт), создали свою будущую блестящую карьеру на полях сражений.

По утверждению профессора М.С. Мандер, к 1941 году, когда на первый план военных действий вышли технологические инновации, смелость и решительность отдельного солдата или репортера стали меньше значить на поле боя: «Прошли времена яркого романтика девятнадцатого века; на его месте стоял приземленный, реалистичный репортер современности»¹⁰³. Для военных корреспондентов освещение войны обходилось дорого и несло за собой реальный риск для жизни: около пятидесяти из них были интернированы в лагеря для военнопленных, 112 ранены, а 37 человек погибли¹⁰⁴. Корреспондент “Associated Press” Хэл Бойл шутил, что военные репортажи – это «самая простая работа в журналистике». Все, что для этого нужно, говорил он, – «крепкий желудок, слабый ум и побольше выносливости. Это не сложнее, чем полицейский репортаж, с той лишь разницей, что ты находишься немного ближе к пулям»¹⁰⁵. Однако такая показная бравада и самоирония, вероятно, выступали защитным

¹⁰¹ Капа Р. Скрытая перспектива. СПб: Клаудберри, 2021. С. 213.

¹⁰² Severeid E. Not So Wild a Dream. NY: Alfred A. Knopf, 1946. P. 9.

¹⁰³ Mander M.S. American Correspondents During World War II // American Journalism. 1983. №1. P. 17–30.

¹⁰⁴ Mott F.L. American Journalism. New York: Macmillan, 1950. P. 742, 759.

¹⁰⁵ Desmond R.W. Tides of War: World News Reporting, 1940-1945. Iowa City: University Of Iowa Press, 1984. P. 461.

механизмом, маскировавшим глубокую экзистенциальную травму и профессиональную этическую дилемму: как говорить об ужасах войны, оставаясь в рамках формата газетного или радио- репортажа, который не должен подвергнуть читателей/слушателей в панику.

Голливуд и различные СМИ представляли военных корреспондентов бесстрашными отважными бойцами, однако страх смерти, постоянно нависающий над их работой, сдерживал большинство репортеров от показной бравады. «Военные корреспонденты, которые действительно заслужили это звание, которые заработали свои окопные плащи (“trench coats”) тяжелым путем, были теми, кто стремился к действию... Некоторые были почти безрассудно храбрыми», – писал У. Кронкайт, корреспондент “United Press” – «Но самым смелым, по моему мнению, был тот, кто был напуган до смерти, и даже признавался в этом, но все равно шел в бой вместе с солдатами. Потому что – черт возьми! – он был репортером, и именно там, на полях сражений, творилась история»¹⁰⁶.

Кроме особенностей профессиональной подготовки корреспондентов, отличительной чертой новой войны был ее масштаб, который, с точки зрения расстояний и сложности, сделал практически невозможным повторение репортерского опыта Первой мировой. В годы Великой войны, как правило, в один промежуток времени происходило только одно сражение, в то время как битвы Второй мировой шли в различных отдаленных друг от друга районах, на земле, на воде и в небе, были многочисленными и постоянными. Этот глобальный размах войны привел к тому, что корреспондент мог видеть лишь свой небольшой участок фронта, отчего его репортаж становился субъективным и фрагментарным, и мог описать лишь «микроисторию», фоном для которой служило необъятное полотно Второй мировой войны.

Для полного освещения хода боевых действий исчезла возможность единовременного организованного посещения фронта журналистами – каждый корреспондент, который хотел получить уникальную и достоверную информацию, вынужден был идти с войсками, и вместе с непосредственными участниками событий сталкиваться с опасными ситуациями, хаосом и неразберихой войны. Часто героями их репортажей становились небольшая группа солдат на фронте или конкретный человек в тылу – в таких случаях вставала необходимость погружения читателя в быт, культуру страны или даже знакомство с ее языком¹⁰⁷. О некоторых нюансах работы советских полевых корреспондентов писал Эрскин Колдуэлл в дневнике военных лет «Москва под огнем»:

Обычно репортеры газеты отправлялись на фронт на двух автомобилях. В одной машине находился редактор и один репортер, а также такие необходимые

¹⁰⁶ Wiant S. Between the Bylines. NY: Fordham University Press, 2011. P. ix.

¹⁰⁷ Mander M.S. American Correspondents During World War II. P. 17-30.

инструменты, как пишущие машинки, копировальная бумага и словарь. В другой машине ехали типографские коробки, газетная бумага и пресс, выполнявший функции принтера. Прибыв на место, корреспондент выходил на поиски новостей. Это было нелегкое дело, потому что обычно происходило так много событий, что репортеру подчас приходилось покидать сражение в самом его разгаре, чтобы вернуться в полевую редакцию и успеть выпустить материал в срок. Иногда случалось такое, что корреспондент пропадал без вести на поле боя¹⁰⁸.

Характерной чертой военных репортажей было использование особой уничижительной лексики в отношении врагов: японцы назывались “Japs” или “Nips”; немцы – “Nazis”, “Jerries”, “Huns”, “Krauts” и “Heinies”; итальянцы – “Eyeties”. Об успехах союзников американские корреспонденты писали как о своих собственных: «наши» силы, «наши» миссии, «наши» победы; наступали не «союзные войска», а «мы»¹⁰⁹. Этот лингвистический сдвиг был не только проявлением патриотизма, а инструментом идеологического включения читателя в общее дело, стирающим грань между фронтом и тылом и создающим иллюзию общего участия. Исследователи также отмечают, что, за редким исключением, тон новостей в 1940-е гг. был более реалистичным, чем в Первую мировую войну: «Необоснованные истории о зверствах, выдуманных геройствах и победах без потерь, но с огромными жертвами среди врагов, появлялись реже, чем в предыдущей войне»¹¹⁰. При этом, разумеется, в репортажах об успехах американской армии и союзнических войск присутствовал патриотический пафос: освобождение тех или иных населенных пунктов от немецко-фашистских захватчиков представлялось как победа демократии; в выигранных сражениях прославлялись достоинства командиров и рядовых американских солдат.

Корреспондент американской ежедневной военной газеты “Stars & Stripes” Р.Г. Мартин считал, что тон военных репортажей зачастую диктовался общественными настроениями: «Тенденция заключалась в том, чтобы писать то, что публика хотела услышать. Издатели чувствовали, что никто не хочет читать о смерти и кровопролитии – большинство людей интересовали истории об успехах и героях. Оттого многие газеты призывали своих корреспондентов именно к такой подаче информации»¹¹¹. В подобном ключе высказывались и многие другие корреспонденты Второй мировой войны, однако такое положение дел не

¹⁰⁸ Caldwell E. Moscow Under Fire. A wartime diary: 1941. London, NY, Melbourne: Hutchinson & Company, 1942. P. 47–48.

¹⁰⁹ Moseley R. Reporting War. P. 42.

¹¹⁰ Matthews J.J. Reporting the Wars. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1957. P. 177.

¹¹¹ Tobin J. Ernie Pyle's War. NY: The Free Press, 1997. P. 141–142.

исключало неоспоримого факта, что в это время появлялись действительно выдающиеся откровенные и правдивые тексты.

Двенадцать американских военных корреспондентов (Луис Локнер, Отто Д. Толишус, Хэнсон Болдуин, Айра Волферт, Джордж Уэллер, Лоуренс Аллен, Эрни Пайл, Дэниел де Люс, Хэл Бойл, Марк С. Уотсон, Гомер Бигарт и Уильям Л. Лоуренс) были удостоены Пулитцеровской премии. Каждый из этих авторов заслуживает особого внимания, однако в настоящей диссертации мы остановимся подробно лишь на нескольких выдающихся публицистах, чье публицистическое творчество наиболее рельефно демонстрирует специфику журналистской работы в годы Второй мировой войны.

2.1. Тексты военных корреспондентов

Для американцев Вторая мировая война прочно ассоциировалась с текстами репортера газеты “Daily News” Эрни Пайла (Эрнест Тейлор Пайл, 1900–1945). Корреспондент стал известен читателям задолго до поездки на фронт: с 1935 по 1941 гг. вместе со своей женой он путешествовал по Соединенным Штатам, Канаде и Мексике и писал заметки для газетного синдиката “Scripps Howard” об интересных местах, которые видел, и о людях, которых встречал. Его авторская колонка называлась “Hoosier Vagabond”¹¹² и появлялась на страницах газет синдиката шесть раз в неделю. Уолтер Морроу, редактор “Rocky Mountain News”, утверждал, что колонки Пайла о путешествиях по Соединенным Штатам в 1930-е гг. были «самыми читаемыми статьями в газетах»¹¹³. Кроме того, Пайл пробовал свои силы в написании отчетов о работе авиации, что в годы войны стало подспорьем для его фронтовых корреспонденций. Опыт создания «портретов» обычной Америки сформировал его уникальный метод – умение находить универсальное в частном и говорить о глобальных событиях через судьбы маленьких людей, что впоследствии ляжет в основу поэтики его военных репортажей.

Корреспондент продолжал писать о своих американских путешествиях до 1942 г., и в это время успел побывать в Лондоне, куда ненадолго отправился в 1940 г., чтобы сделать репортаж о Битве за Британию («На наших глазах в темное пространство под нами падали целые партии зажигательных бомб. Мы видели, как две дюжины взорвались за две секунды. Они жутко вспыхнули, а затем быстро потухли до яростно горящих ослепительно-белых точек <...>. Все это представляло собой самую ужасающую и самую прекрасную картину, которую я когда-

¹¹² “Hoosier” – демоним жителей штата Индиана, название колонки можно перевести как «Бродяга из Индианы».

¹¹³ Boomhower R. E. The Hoosier Vagabond // Traces of Indiana and Midwestern History. 2016. No. 28. Vol. 2. P. 2–3.

либо видел»¹¹⁴). Свою полноценную деятельность в качестве военного корреспондента Пайл начал в конце 1942 г. в Северной Африке. Затем он побывал в Италии, участвовал в высадке в Нормандии, а после нескольких недель в США, где он восстанавливался после переутомления, в январе 1945 г. отправился на Азиатско-Тихоокеанский театр военных действий. 18 апреля того же года, во время операции по захвату японского острова Окинава, корреспондент был убит вражеским огнем.

Как и раньше, рассказывая об отважных летчиках и фермерах Индианы, Пайл писал об американских военнослужащих с восхищением:

«Я люблю пехотинцев, потому что они аутсайдеры. Это дети грязи, дождя, мороза и ветра. Они живут без удобств – даже без самых необходимых вещей. И, в конце концов, это те ребята, без которых войну невозможно выиграть. <...> Это обычные парни с Бродвея и Мейн-стрит, но вы не запомните их лица. Они сейчас слишком далеко. Они слишком устали. Их мир никогда не будет вам известен, но, если бы вы увидели их хотя бы раз, хотя бы на мгновение, вы бы поняли, что как бы усердно ни работали люди дома, они никогда не поспеют за этими пехотинцами в Тунисе»¹¹⁵.

Этот фрагмент демонстрирует ключевой принцип его письма: героизация обыденного, возведение тяжелого труда и лишений в ранг подвига, что позволяло тыловому читателю проникнуться теплыми чувствами к солдату так, как если бы это был его сосед или родственник. Репортажи Пайла были наполнены повседневными деталями из быта солдат. Сам корреспондент объяснял свой подход так: «Я ничего не писал о большой картине [боевых действий – *A.C.*], потому что ничего о ней не знал. Я знал только то, что нам было видно с нашей точки зрения земляных червяков (“worm’s-eye view”))»¹¹⁶. Видел Пайл уставших и грязных молодых парней, которые пока еще живы и не хотят умирать. Если героем его заметки становился какой-нибудь военнослужащий, он указывал его имя, адрес и родной город, чтобы родные и близкие смогли его узнать.

В репортажах Пайла зачастую были представлены не самые успешные военные кампании армии США: например, одна из заметок была посвящена танковому бою у Сиди-Бу-Зида на Тунисском фронте, в результате которого американцам пришлось отступить¹¹⁷.

¹¹⁴ Pyle E. A Dreadful Masterpiece. Цит. по: *Ernie’s War: The Best of Ernie Pyle’s World War II Dispatches*. Ed.: D. Nichols. NY: Random House, 1986. P. 42–44.

¹¹⁵ Pyle E. The God-Damned Infantry. Цит. по: *Ernie’s War: The Best of Ernie Pyle’s World War II Dispatches*. P. 112–113.

¹¹⁶ Mills N. Ernie Pyle and War Reportage // *Dissent*. 2005. No. 4. Vol. 52. P. 74–78.

¹¹⁷ Pyle E. Tank Battle at Sidi-Bou-Zid. Цит. по: *Ernie’s War: The Best of Ernie Pyle’s World War II Dispatches*. P. 92–93.

Несмотря на то, что речь в статье шла о танковом сражении, и значительная ее часть отводилась поминутному описанию действий подразделения, при котором находился Пайл. Корреспондент постоянно сравнивает те или иные реалии с чем-то американским, напоминающим о мирной жизни: «Наверное, только Голливуд с его многомерной техникой способен передать вам достоверное впечатление от танкового боя»; «Это было очень похоже на долину в Финиксе, штат Аризона»; «Все это напоминало послеобеденную сиесту»; «командир стоял молча и неподвижно, бездумно глядя вперед, как индеец на календарь»; «казалось, что машины выстроились в Индианаполисе прямо перед началом гонки» и др. Эти постоянные аналогии с мирной жизнью (к которым прибегали практически все корреспонденты и писатели на фронте) выполняли двойную функцию: они делали непостижимый ужас войны понятным и узнаваемым для читателя в тылу, но в то же время подчеркивали трагический разрыв между двумя мирами, в котором и приходилось находиться американским солдатам.

На следующий день после высадки в Нормандии Пайл оказался на том самом пляже и написал три репортажа о Дне “D”: «Чистое чудо»¹¹⁸, «Ужасные потери войны»¹¹⁹ и «Длинная тонкая линия личного страдания»¹²⁰. Начав с масштабной картины заполненного военной техникой побережья, американский корреспондент завершил свой цикл статей описанием раскиданных по пляжу личных вещей солдат:

«Беспорядочно, в милях друг от друга, были разбросаны солдатские рюкзаки.

Здесь были носки и крем для обуви, наборы для шитья, ежедневники, Библии и ручные гранаты. Вот последние письма из дома, на каждом из которых аккуратно вырезан адрес – одна из мер предосторожности, предпринятых перед тем, как парни погрузились на борт. <...> Второй по распространенности вещью были писчая бумага и конверты для авиапочты. Ребята намеревались много писать во Франции.

Письма, которые заполнили бы эти пустые, разбросанные повсюду страницы»¹²¹.

Среди необычных вещей, которые, казалось, никогда не должны были здесь оказаться, Пайл также упоминает банджо и теннисные ракетки. По мнению журналиста, эти вещи отражали сущность новой американской армии, «парней с Бродвея и Мейн-стрит», которые настолько отличались от опытных профессионалов из Германии и Японии, насколько это было возможно.

¹¹⁸ Pyle E. A Pure Miracle. 1944. June 2. URL: <https://erniepile.iu.edu/wartime-columns/pure-miracle.html>

¹¹⁹ Pule E. The Horrible Waste of War. 1944. June 16. URL: <https://erniepile.iu.edu/wartime-columns/horrible-waste.html>

¹²⁰ Pyle E. A Long Thin Line of Personal Anguish. 1944. June 17. URL: <https://erniepile.iu.edu/wartime-columns/personal-anguish.html>

¹²¹ Ibid.

С 1942 г. и до последнего дня жизни его репортажи, выходившие более чем в 200 американских газетах, выполняли функцию связующих звеньев между домом и солдатами на фронте. Многие статьи, опубликованные в эти годы, были изданы отдельными сборниками: «Вот она, ваша война»¹²² и «Отважные люди»¹²³.

* * *

Наравне с военными корреспондентами-мужчинами на фронт, преодолев множество препятствий и разрушив ряд стереотипов, отправлялись и женщины. Они числились в штате более пятидесяти газет и журналов, восьми телеграфных служб и пяти радиостанций, однако на протяжении всей войны им было запрещено участвовать в официальных пресс-брифингах. По мнению Н. Колдуэлл-Сорел, автора книги «Женщины, которые писали о войне», именно этот факт – исключение голосов женщин из официального, «большого» нарратива о войне – отчасти определил тематику их репортажей¹²⁴. В основном они писали о наименее боевой стороне конфликта: о ежедневном героизме санитаров и врачей, о том, как заботливы (даже когда устают) бывают медсестры; о молодых раненых солдатах, которые тоскуют по дому, и о жертвах среди мирного населения, которые лишились дома; об осиротевших семьях; об отчаянии матерей, ищущих еду для детей; о напуганных и голодных сиротах. Среди выдающихся корреспонденток стоит упомянуть Д. Томпсон, С. Шульц, Дж. Фланнер, Х. Киркпатрик, Дж. Хербст, М. Геллхорн, Э. Пэккард, В. Каулз, М. Бурк-Уайт. Ключевое отличие от «мужских» репортажей заключается не в тематике (которая могла пересекаться), а в перспективе и точке зрения. Мужчины-корреспонденты писали о войне «с поля боя» или «из окопа», оставаясь в рамках солдатского братства. Женщины-корреспонденты, будучи отчасти маргинализированными в информационном пространстве, часто писали «с обочины» войны: из госпиталей, разрушенных домов и тыловых участков. Их оптика нередко была сфокусирована на тех, кого война делает жертвами, а не солдатами.

Особого внимания заслуживают репортажи Марты Геллхорн (1908–1998), которая посвятила свою жизнь описанию практически всех крупных военных конфликтов, пришедшихся на ее 60-летнюю карьеру. Гражданская война в Испании, советско-финская война, Гражданская война в Китае, Вторая мировая, война на Яве, война во Вьетнаме, Шестидневная война на Ближнем Востоке, войны в Центральной Америке – на каждой из этих войн она побывала и написала десятки репортажей с мест событий.

¹²² Pyle E. Here Is Your War. NY: H. Holt and Co. 1943. 348 p.

¹²³ Pyle E. Brave Men. NY: H. Holt and Co. 1944. 474 p.

¹²⁴ Caldwell Sorel N. The Women Who Wrote the War. NY: Arcade Publishing. 1999. P. 14.

Зимой 1943–1944 гг., оставив на Кубе своего мужа, Э. Хемингуэя, Геллхорн в качестве корреспондента журнала “Collier’s” отправилась в Европу – сперва в Англию, а затем в Италию. Она была первой женщиной, сошедшей на французский берег после высадки в Нормандии: после того, как ее заявление на аккредитацию как представителя прессы было отклонено, она проникла на санитарное судно, где помогала медсестрам ухаживать за ранеными, и спустилась на землю, как только представилась возможность. В репортаже об этом событии фокус направлен четко на людей: раненых американцев и немцев, профессионально выполняющих свое дело врачей, неунывающих американских солдат («Меня всегда восхищала эта привычка: что бы ни творилось, американец всегда найдет время, чтобы осведомиться, знает ли кто-то о его родном городе»¹²⁵), жизнерадостного носильщика и т.д.

В мае 1945 г. Геллхорн переступила порог концентрационного лагеря Дахау. Репортаж начинается словами простого американского солдата: «Мы обязаны об этом говорить. Поверит нам кто-нибудь или нет – мы обязаны»¹²⁶. Геллхорн рассказала о некоторых экспериментах, которые немецкие врачи проводили над заключенными, например, проверка, как долго пилот может обходиться в кабине самолета без кислорода; сколько летчики смогут продержаться в соленой воде при низкой температуре; какие дозы яда может выдержать человеческий организм. Сопровождали Геллхорн по территории лагеря польский врач и немецкий специалист, который был узником Дахау в течение десяти с половиной лет:

«Мы не смотрели друг на друга. Не знаю, как это объяснить, но я чувствовала не только страшный гнев, но и стыд. За все человечество. <...> Мы сидели в этой комнате, в этой проклятой тюрьме посреди кладбища, и всем было больше нечего сказать. И все же Дахау показался мне самым подходящим местом в Европе, чтобы услышать новость о победе. Потому что эта война была нужна именно для того, чтобы уничтожить Дахау, и все, что Дахау собой воплощал, – уничтожить навсегда»¹²⁷.

Опыт посещения концентрационного лагеря позже будет отражен Геллхорн в ее романе «Вино изумления» (при переиздании – «Точка невозврата»), речь о котором пойдет в разделе 5.4. настоящего исследования. Обличительный пафос репортажей Геллхорн, их яркая образность и глубокое личное измерение выводили ее тексты далеко за рамки простой передачи фактов. Поэтика ее репортажей была мощным инструментом свидетельства и соучастия,

¹²⁵ Геллхорн М. Лицо войны. Военная хроника 1936–1988. М.: Individuum. 2023. С. 171.

¹²⁶ Там же. С. 254.

¹²⁷ Там же. С. 255, 262.

позволяющим читателям погрузиться в описываемые события, почувствовать ужас и несправедливость войны.

Статьи военных корреспондентов зачастую сопровождались выразительными визуальными образами – в этом деле незаменимой была работа военных фоторепортеров, которые, чтобы сделать удачный кадр важного исторического события, рисковали своей жизнью не меньше, чем журналисты и военные. Ключевой фигурой военной фотожурналистики в годы Второй мировой войны по праву считается французский и американский фоторепортер еврейского происхождения Роберт Капа (настоящее имя Эндре Эрнэ Фридман, 1913–1954). Он сопровождал Хемингуэя, когда тот прибыл в Испанию для освещения Гражданской войны, а в годы Второй мировой войны был фотокорреспондентом журналов “Collier’s” и “Life”. В книге воспоминаний «Скрытая перспектива»¹²⁸ он подробно, с документальной точностью (но при этом и не без лирических отступлений – Капа вписал в историю свою бурную любовную драму) рассказал об особенностях своей работы. Из мемуаров фотографа можно узнать об американской цензуре военного времени («<...> цензор, разумеется, не пропустит никакие истории о моем плавании на минном тральщике и морских разведчиках»¹²⁹; «Журналистам не разрешали писать правду об этой кампании [речь идет об операциях американской армии в Италии – *A.C.*], да им и самим не хотелось»¹³⁰), о ходе боев на земле и в воздухе, об ужасе и разочаровании, с которыми приходится жить каждому корреспонденту, столкнувшемуся с войной лицом к лицу («В моей сумке лежали удачно отснятые пленки. Я ненавидел себя и свою профессию. Это фотографии для гробовщиков»¹³¹).

Весьма цинично объясняет Капа различие между военным корреспондентом и всеми остальными людьми в военной форме: «У военного корреспондента по сравнению с солдатом больше выпивки, девушек, денег и свободы, а на этой стадии игры он может выбирать, где ему находиться, может позволить себе быть трусом и не бояться никакого наказания, кроме мук совести. Военный корреспондент может сделать ставку (а ставка – жизнь) на какого угодно скакуна, а может в последний момент вообще забрать ее обратно»¹³².

Как правило, фотографы выполняли в новостных изданиях исключительно свою профессиональную работу, однако ярким исключением была первая женщина-военный фотокорреспондент Маргарет Бурк-Уайт (1904–1971). Помимо создания фотоснимков в годы войны она писала полноценные текстовые репортажи для журнала “Life”, а также выпустила

¹²⁸ Capa R. Slightly Out of Focus. NY: Henry Holt and Co., 1947. 243 p.

¹²⁹ Капа Р. Скрытая перспектива. СПб: Клаудберри, 2021. С. 43.

¹³⁰ Там же. С. 143.

¹³¹ Там же. С. 58.

¹³² Там же. С. 171.

несколько комментированных фотоальбомов (некоторые из них были созданы в соавторстве с мужем, писателем Э. Колдуэллом): «К северу от Дуная», «Снимая Русскую войну», «Они называли это “Долиной пурпурных сердец”», «Дорогая родина, спи спокойно». Уникальность этих книг заключалась в синтезе визуального и вербального повествования: текст и изображение вступали в сложный диалог, взаимно усиливали и дополняли друг друга, что позволяло создать многомерный и психологически насыщенный образ войны в разных регионах Европейского театра военных действий.

2.2. Радиорепортажи военных корреспондентов

Кроме текстовых и визуальных образов американские новостные издания предоставляли возможность «услышать» войну. При этом нужно отметить, что если «газетные» репортеры смогли отправиться на фронт с самых первых дней войны, то разрешение на такую работу для радиожурналистов Военное Министерство США предоставило значительно позже. Эта задержка была вызвана как техническими сложностями организации прямых эфиров с линии фронта, так и опасениями властей относительно невозможности полноценного цензурного контроля над живым звуком. С момента широкого распространения радиовещания в 1920-х гг. и вплоть до изобретения телевидения в 1950-е, радио было самым важным средством массовой информации для американцев. Радио в военное время играло одну из ключевых ролей в передаче новостей, а его развлекательные программы были направлены на укрепление морального духа американских слушателей; оно стало тем каналом, который в режиме реального времени соединял фронт и тыл, создавая беспрецедентный эффект соприсутствия.

По радио к нации обращался президент США, Ф.Д. Рузвельт, в рамках так называемых «Бесед у камина» (“Fireside chats”¹³³) – в годы войны вышло 17 таких радиоэфиров. Эти выступления информировали и разъясняли официальную позицию Соединенных Штатов по отношению к войне. Каждое из них затрагивало самые животрепещущие темы, волновавшие американцев: объявление нейтралитета Америки сразу после вторжения Германии в Польшу; принятие закона о помощи союзникам – Великобритании, Греции, Китаю и др.; нападение японской авиации на Перл-Харбор; падение фашистского режима в Италии; высадка в Нормандии и продолжение боевых действий на других фронтах и т.д. Рузвельт использовал доверительную атмосферу радиовещания, чтобы понятными словами объяснить каждому

¹³³ Franklin D. Roosevelt / Famous Presidential Speeches. URL: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches>

американцу масштабные геополитические решения, тем самым заручаясь поддержкой нации для порой непопулярных мер.

Если репортажи Эрни Пайла были самым востребованным письменным источником информации о событиях на фронте, то главным голосом Второй мировой войны для американцев стал Эдвард Марроу (1908–1965). Он провел сотни прямых эфиров для новостного отдела радио “Columbia Broadcasting System”. Как правило, вещание велось из Лондона (каждая программа начиналась фразой “This is London”, и заканчивалась словами, сказанными однажды принцессой Елизаветой: “Good night, and good luck to you all”), но, кроме этого, вместе с авиацией союзников он также совершил 25 боевых вылетов над Европой.

Репортажи Марроу включали в себя рассказы о смерти и разрушениях, сводки заявлений парламента и наблюдения за жизнью Лондона: например, крики людей, бегущих по улице во время бомбардировки, в то время как на заднем плане был слышен вой сирены воздушной тревоги или истории о том, как детей в целях безопасности переселяли из столицы в пригород, и как их родители тяжело переносили разлуку. Марроу стремился впечатлить американцев историями о мужественном сопротивлении англичан, чтобы, в конечном счете, преодолеть изоляционистскую позицию соотечественников и приблизить момент открытия второго фронта. Умение Марроу импровизировать и красочно описывать то, что происходило вокруг, способствовало эффективности его радиопередач – по замечанию Б. Эдвардса, автора книги «Эдвард Р. Марроу и зарождение радиожурналистики»¹³⁴, это была «журналистика на грани с литературой». Американский радиореporter был мастером словесной картины, он позволял слушателям почувствовать, что они находятся вместе с ним на крыше лондонской радиостанции:

«В Лондоне сейчас около двенадцати пятнадцати. Все тихо. У входа на Даунинг-стрит ни души. По Уайтхоллу движется обычный транспорт. Вы, наверное, слышите на заднем плане рев больших двухэтажных красных автобусов, проезжающих по этой широкой улице между Трафальгарской площадью и Вестминстерским мостом»¹³⁵.

Люди редко слышали шум настоящей войны, если только сами не участвовали в ней. Звуки стрельбы и воздушных налетов, происходившее в прямом эфире на другом конце света в сопровождении комментариев Марроу, позволяли «переместить» Вторую мировую войну в безопасные американские гостиные:

¹³⁴ Edwards B. Edward R. Murrow and the Birth of Broadcast Journalism. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 2004. 174 p.

¹³⁵ Murrow E. 16 September 1938 / In Search of Light: The Broadcasts of Edward R. Murrow. Ed.: E. Bliss. London: Palgrave Macmillan. 1968. P. 4.

«Возможно, вдалеке слышен слабый звук пушек, как будто кто-то пинает ванну. Теперь все затихло. Справа от меня появляются новые прожекторы. Вероятно, через минуту мы услышим звуки орудий в непосредственной близости <...>. Сейчас вы услышите два громких звука. Вот они. Это был взрыв над головой, а не сами пушки. Думаю, через несколько минут здесь может появиться немного шрапнели. Самолет все еще очень высоко, и он, очевидно, пока не заходит на бомбометание»¹³⁶.

Здесь Марроу выступает в роли своеобразного «переводчика» с языка войны на язык мирного быта, одновременно интерпретируя и комментируя события для своей аудитории, полностью зависящей от его описаний.

Хотя гражданских американцев интересовали общие сводки с фронта, даже значение глобальных новостей порой меркло по сравнению с тем, какие истории присылали домой такие радиожурналисты, как Дж. Шелли и Г. Гаммак. Джек Шелли (1912–2010), менеджер новостей радиостанции “WHO” в Де-Мойне, штат Айова, отправился в Европу, чтобы передавать так называемые «Джо-Блоу-репортажи»¹³⁷. Суть их заключалась в том, чтобы сконцентрировать внимание на отдельных солдатах, а именно на уроженцах штата Айова, которые могли передать «привет» своим родным и рассказать, что с ними происходит. Свою работу он характеризовал следующим образом:

«Я знал, что нашей широкой аудитории, которая включала в себя также жителей маленьких городов и ферм, было бы интересно, если бы мы могли сказать людям в Айове и в соседних штатах, что мы действительно видели их парней на службе, и могли бы рассказать им что-нибудь о том, что происходит с этими парнями на фронте»¹³⁸.

За три месяца пребывания Шелли в Европе им было передано 56 репортажей в США. С самого первого своего радиоэфира (1 ноября 1944 г.) из Лондона он, кратко описав окружающую обстановку, перешел к перечислению уроженцев Среднего Запада, которые встретились ему в пути:

«Жаль, что у меня нет времени рассказать вам больше о Командовании воздушного транспорта, о людях, которых оно перевозит практически на все фронты войны и обратно. Среди тех, с кем я встречался в то или иное время, был капеллан

¹³⁶ Murrow E. 21 September 1940 / Edward R. Murrow from a Rooftop During the London Blitz. URL: <https://www.billdownscbs.com/2022/11/>

¹³⁷ “Joe Blow” было прозвищем для новобранца морской пехоты или обычного человека в форме. Вне боя это могла быть история на свободную тему (от очерка до юмористической заметки), которая позволяла ее герою получить общественное признание за то, что он внес свой вклад в военные действия.

¹³⁸ Allen C.W. Reporting World War II for the Local Audience // American Journalism. 2000. No. 17. Vol. 1. P. 35–52.

Рой Кокс, бывший пастор методистской церкви в Спирит-Лейк, семья которого сейчас живет в Сиу-Сити. Там же находился техник третьего класса Лоуренс Уолок из Винсента, недалеко от Форт-Доджа, обладатель Серебряной звезды за храбрость на Средиземноморском театре военных действий. Уолок воспользовался 30-дневным отпуском в штатах, чтобы жениться и провести короткий медовый месяц. А еще я познакомился с сержантом Дином Джексоном из Келлертона, штат Айова, который служил в Бирме и Индии»¹³⁹.

Этот перечень имен и мест выполнял функцию социального скрепления: он превращал абстрактную «американскую армию» в знакомых соседей, чьи семьи жили в соседних городках, тем самым делая войну личным делом каждого слушателя. Такой метод представления героев нередко использовали и военные романисты.

В репортаже о лондонском метро, где каждую ночь мирные жители пытались укрыться от немецких воздушных атак, Шелли описал спящего светловолосого мальчика и добавил, что эта картина заставила его подумать о своем маленьком сыне Джонни и его маме, которые в тот момент были в безопасности в их уютном доме в Де-Мойне. Такой образ, с которым все жители Айовы могли себя отождествить, сделал страдающих лондонцев намного ближе к американским слушателям. Интересно, что другие репортеры, такие как Гаммак и Пайл, нередко писали трогательные истории о последних минутах жизни бойца, но Шелли (и это зачастую ставилось ему в вину) никогда не сообщал о гибели солдат.

Однако чем дальше Шелли находился на фронте, в эпицентре событий, тем трагичнее и жестче становился тон повествования его репортажей. От жизнеутверждающих сообщений о живых и здоровых уроженцах Айовы он перешел к скорбному, трагичному рождественскому поздравлению:

«Это будет самое невеселое Рождество, которое Европа и весь остальной мир видели за долгое время. Конечно, ни одно Рождество не может быть веселым в военное время <...>, но Рождество 1944 года будет самым печальным из всех. Ибо надежды измученных войной народов на то, что эта отчаянная, тошнотворная борьба вот-вот закончится, сегодня рухнут, как окровавленные сосны в Хюртгенском лесу <...>. Так что, когда наступит Рождество и вы соберетесь вокруг своей елки дома, подумайте также о грязных, усталых, замерзших американцах, которые соберутся вокруг других «рождественских елок», растущих в местных лесах, и чьими единственными рождественскими огнями будут парашютные ракеты,

¹³⁹ 7-minute Talk to WHO Corn Belt Farm Hour, London. 11 November 1944. Цит. по: Allen C.W. Reporting World War II. P. 35–52.

артиллерийские снаряды и пулеметные трассирующие пули. Думайте о них сегодня и каждый день; они делают это Рождество возможным для нас с вами. И вы никогда не узнаете, как дорого им это стоило... как ужасно, ужасно дорого им это стоило»¹⁴⁰.

Этот эфир знаменует собой кризис его первоначального оптимистичного подхода. Прямое столкновение с реальностью войны на излете 1944 г. заставило его отказаться от утешительной риторики в пользу пронзительной правды, которая требовала от своей аудитории не просто сопереживания, но и осознания большой цены победы.

В целом военные репортажи Шелли были сдержанно-оптимистичными. Он никогда не сомневался, что американские и союзные войска победят Германию, но постоянно предостерегал соотечественников от излишней самоуверенности. Он рассказывал о храбрости американских солдат и о том, как они с трудом, но уверенно отражают немецкое наступление, но при этом всегда подчеркивал, что победа настанет не слишком скоро, и еще тысячам молодых американцев придется погибнуть или стать калеками. Когда война действительно начала подходить к концу, Шелли призвал свою страну помочь обеспечить разоренную Европу продовольствием, «ибо если Европа не будет восстановлена, если люди там будут продолжать голодать и замерзать, ничто в мире не сможет предотвратить новой войны»¹⁴¹.

2.3. Американские писатели в амплуа военных корреспондентов

Кроме профессиональных журналистов к освещению событий на фронте были причастны и авторы художественной литературы. Вторая мировая война заставила многих писателей оценить Америку в контексте глобальных исторических событий, обратиться к ее прошлому и попытаться спрогнозировать будущее. Среди крупных фигур, заявивших о себе в литературе задолго до начала Второй мировой войны и активно участвующих в информационном сопровождении различных этапов боевых действий, были Э. Хемингуэй, Дж. Дос Пассос, Т. Драйзер, Дж. Стейнбек, Э. Колдуэлл. Кроме того, война открыла и новые имена как среди начинающих публицистов, выполнявших на фронте задания редакции (Дж. Херси, И. Шоу), так и среди призванных по мобилизации американских солдат, в будущем посвятивших себя исключительно созданию художественных произведений (Дж.Д. Сэлинджер, Н. Мейлер, Дж.Р. Джонс и др.). Важно, что для «старшего поколения» командировка на фронт была сознательным жестом и продолжением их публичной интеллектуальной биографии, а для

¹⁴⁰ Shelley J. Script for Broadcast, Ninth Army. 21 December 1944. Цит. по: Allen C.W. Reporting World War II. P. 35–52.

¹⁴¹ Ibid.

«новичков» — травматическим опытом столкновения с ужасами войны, который во многом сформировал их как писателей.

Так, например, Дж. Дос Пассос с 1942 по 1945 гг. работал журналистом и военным корреспондентом в Европе, освещал американские операции в Тихом океане и ситуацию после Второй мировой войны во Франкфурте, Берлине, Мюнхене и Вене. В книге «Путешествие по долгу службы»¹⁴², по форме напоминающей дневник, Дос Пассос собрал свои воспоминания о Тихоокеанском театре военных действий (писатель побывал на Гавайях, Маршалловых, Марианских, Каролинских островах, Филиппинах, в Новой Каледонии, Новой Гвинее и Австралии) и о послевоенной Европе.

Особое место Дос Пассос отводит описанию интерьеров, пейзажей (как экзотических, так и вполне обычных), людей и передвижений военнослужащих, тем самым погружая читателей в почти сценическое пространство своих воспоминаний: “It’s a breezy blue afternoon. We are sitting under a large thatched shelter in the middle of a green plain full of growing crops. Behind us is a mountain of gray rock split by a steep wooded valley”¹⁴³. Этот внимательный, почти живописный взгляд выдает в Дос Пассосе прежде всего романиста, который даже в репортаже выстраивает кадр и работает с деталью как с художественным элементом, а не как с информационным поводом. Внимание писателя сконцентрировано на мирных моментах, например, на отдыхе в лагере после боя или послевоенном устройстве штаба в разгромленной Германии. Непосредственно изображению войны Дос Пассос не посвятил художественных произведений: его сатирический роман «Грандиозный замысел»¹⁴⁴ лишь косвенно затрагивает военные события, являющиеся, по мнению автора, вместе с Великой депрессией, причиной роста бюрократии в стране; также и действие более позднего романа, «Великие дни»¹⁴⁵, происходящее на Кубе в годы Второй мировой войны, не может стать предметом настоящего исследования из-за своей временной дистанции.

Среди прочих писателей, совмещавших в годы войны литературную и журналистскую работы, стоит упомянуть также автора вестернов М. Брэнда (настоящее имя Фредерик Шиллер Фауст, корреспондент журнала “Harper’s Magazine”), автора романов о Гражданской войне в США М. Кантора (работал корреспондентом в Лондоне для газеты Лос-Анжелеса), Д. Лэнга (корреспондент “New Yorker”), южного писателя и иллюстратора Т.С. Ли III (корреспондент и художник журнала “Life”), поэта Э. Шипмана (корреспондент “Morning Telegraph”), Э. Севарейда (корреспондент “CBS”) и др. Как правило, тексты их были сосредоточены вокруг

¹⁴² Dos Passos J. *Tour of Duty*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1946. 336 p.

¹⁴³ Ibid. P. 64.

¹⁴⁴ Dos Passos J. *The Grand Design*. Boston, Cambridge: Houghton, Mifflin Riverside press, 1949. 440 p.

¹⁴⁵ Dos Passos J. *The Great Days*. NY: Sagamore Press, 1958. 312 p.

конкретного театра боевых действий – страны, куда они были направлены по заданию редакции, в чью культуру они погружались и героизм местных жителей которой (если это было необходимо в рамках пропаганды союзнических отношений) они воспевали.

В следующих разделах ключевой проблемой станет взаимодействие между журналистской практикой и художественным творчеством писателей, работавших в годы Второй мировой войны полевыми корреспондентами. Интерес представляет то, как опыт непосредственного наблюдения, подчиненный цензуре и пропагандистским задачам, трансформировался в их послевоенной прозе, и каким образом их уникальный авторский голос, подчас сформировавшийся за много лет до начала войны, влиял на отбор и подачу фактов в репортажах, фрагменты которых, в свою очередь, нередко ложились в основу послевоенной художественной прозы этих писателей.

2.3.1. Франция Эрнеста Хемингуэя

Эрнест Хемингуэй (1899–1961) был свидетелем и непосредственным участником важнейших военных конфликтов столетия: Первая мировая война, греко-турецкая война 1919–1922 гг., Гражданская война в Испании. В 1941 г. – в разгар японо-китайской войны – он побывал в Китае; в 1942–1943 гг., живя на Кубе, помогал на своем рыбацком катере «Пилар» обнаруживать немецкие подводные лодки в Карибском море¹⁴⁶, а в 1944 г. в качестве военного корреспондента принимал участие в высадке союзных войск в Нормандии и в освобождении Парижа. После смерти писателя, на мероприятии по случаю его столетнего юбилея профессор Гарвардского университета Г.Л. Гейтс-младший сказал: «На то, как мы пишем о войне или даже думаем о ней, Хемингуэй повлиял коренным образом»¹⁴⁷.

Как и многие другие американские писатели, Хемингуэй начал свою литературную деятельность в редакции газеты. Несмотря на то, что Хемингуэй известен в первую очередь как автор художественной литературы, его репортажи о войне также были революционными для своего времени. Объясняя свою технику 20 лет спустя, в 1942 г., он утверждал: «Когда пишешь для газеты, то, сообщая о каком-нибудь событии, так или иначе передаешь свои чувства; тут помогает элемент злободневности, который наделяет известной эмоциональностью всякий отчет о случившемся сегодня»¹⁴⁸. Такой стиль повествования вскоре завоевал широкую

¹⁴⁶ Рейнольдс Н. Писатель, моряк, солдат, шпион. Тайная жизнь Эрнеста Хемингуэя, 1935–1961 гг. М. Альпина нон-фикшн, 2020. С. 158.

¹⁴⁷ Putnam T. Hemingway on War and Its Aftermath // Prologue Magazine. 2006. Vol. 38. No. 1. URL: <https://www.archives.gov/publications/prologue/2006/spring/hemingway.html>

¹⁴⁸ Цит. по: Хемингуэй Э. Из предисловия к антологии «Люди на войне». С. 51.

аудиторию и вдохновил начинающих журналистов на поиск новых подходов к освещению боевых действий и их последствий.

В 1941 г. Хемингуэй написал по меньшей мере восемь репортажей для газеты “PM” о японо-китайской войне. Небольшие заметки освещали такие аспекты этого конфликта, как Русско-японский пакт, который, по мнению автора, не помешал сотрудничеству СССР и Китая в этой войне¹⁴⁹; положительные перспективы оказания Соединенными Штатами помощи Китаю¹⁵⁰; выдающееся трудолюбие китайцев, которые работали ночью и днем, чтобы построить огромное посадочное поле для бомбардировщиков¹⁵¹ и т.д.

В 1944 г., будучи корреспондентом журнала “Collier’s”, Хемингуэй сопровождал высадку американских войск в Нормандии, участвовал в освобождении Парижа, наблюдал тяжелые бои в битве при Хюртгенском лесу. Однако в еженедельнике было опубликовано всего шесть его статей о войне на европейском континенте: писатель был недоволен редакторами журнала “Collier’s” и жаловался, что они вырезают из его статей «все хорошее, все живое»¹⁵²; в свою очередь редакторов еженедельника не устраивал его вспыльчивый нрав и резкие критические выражения.

Подход Хемингуэя к военной журналистике отличался лаконичностью, точностью и глубоким вниманием к деталям, что характерно и для его художественных произведений. Репортажи американского писателя были написаны простым, ясным языком; он избегал сложных метафор и длинных описаний, предпочитая точные и ёмкие формулировки, зачастую отводя значительную часть статьи диалогам действующих лиц. Все это позволяло читателю сосредоточиться на сути событий, не отвлекаясь на излишнюю литературность. Репортаж «Рейс к победе»¹⁵³, посвященный высадке в Нормандии (действие происходит на одной из лодок, готовящихся к штурму французского побережья), начинается как военная байка с будто бы случайно брошенной на привале фразы ветерана боевых действий: «Никто уже не помнит дату битвы при Шайло»¹⁵⁴, и далее, в противовес этому утверждению, повествует об одном из сражений навсегда вошедшего в мировую историю Дня “D”.

Знаменитая техника «айсберга», характерная для художественной прозы автора, по-

¹⁴⁹ Hemingway E. Russo-Japanese Pact // PM. 1941. October 6. См.: By-Line: Ernest Hemingway Selected Articles and Dispatches of Four Decades / Ed.: W. White. NY: Charles Scribner’s Sons, 1967. P. 315–319.

¹⁵⁰ Hemingway E. U.S. Aid to China // PM. 1941. October 15. См.: Там же. С. 325–328.

¹⁵¹ Hemingway E. Chinese Build Air Field // PM. 1941. June 18. См.: Там же. С. 335–339.

¹⁵² Алексеев А. По ком звонит биржевой колокол: Как вел свои денежные дела Эрнест Хемингуэй // Коммерсантъ. 2019. December 18. № 67. С. 77.

¹⁵³ Hemingway E. Voyage to Victory // Collier’s. 1944. July 22. Цит. по: Hemingway on War. NY: Scribner, 2003. [E-version]. P. 465–479.

¹⁵⁴ Ibid. P. 465. Битва при Шайло – одно из самых крупных и кровопролитных сражений Гражданской войны, происходившее 6–7 апреля 1862 г.

новому реализуется в его публицистике. Здесь он называет те вещи, которые не смогли уместиться в рамках одной журнальной заметки, но которые необходимо иметь в виду, читая эти репортажи:

“I wish I could write the full story of what it means to take a transport across through a mine-swept channel; the mathematical precision of maneuver; the infinite detail and chronometrical accuracy and split-second timing of everything <...>. The story of all the teamwork behind that has to be written, but to get all that in would take a book, and this is simply the account of how it was in a LCV(P) on the day we stormed Fox Green beach”¹⁵⁵.

Вместо последовательного изложения событий автор выбирает и упоминает лишь некоторые яркие образы и обрывки разговоров, воспроизводит названия и способы применения тех или иных боеприпасов. Некая «размытость» взгляда символически подчеркивается тем фактом, что в первой части статьи Хемингуэй, по просьбе военных, достает из внутреннего кармана очки, чтобы взглянуть на виднеющийся вдалеке флаг, но затем убирает их обратно, так как их невозможно было протереть из-за постоянно летящих брызг. «Слепнет» и экипаж судна, члены которого до последнего момента не уверены, правильно ли выбран курс, и действительно ли перед ними пляж Фокс-Грин.

Каждый упоминаемый человек «снабжается» Хемингуэем привязкой к его родному городу: «лейтенант Роберт Андерсон из Роанока, штат Вирджиния», «рулевой Фрэнк Карриер из Согуса, штат Массачусетс», «Томас Э. Нэш, инженер из Сиэтла, <...> Эдвард Ф. Банкер, связист из Бруклина, и Лейси Т. Шифлет из Оранжа, штат Вирджиния»¹⁵⁶. Как и некоторые другие журналисты, писатель стремится найти в военных реалиях что-то, напоминающее о мирной американской жизни или о каких-либо других ярких исторических или культурных явлениях: “boxes of bazooka rockets encased in water-proof coverings that reminded you of the transparent raincoats college girls wear”, “Under the steel helmets they looked like pikemen of the Middle Ages to whose aid in battle had suddenly come some strange and unbelievable monster», «It reminded me of a scene in Petrouchka”¹⁵⁷.

В условиях военного времени дать полную картину событий невозможно, и Хемингуэй честно резюмирует этот факт: “There is much that I have not written. You could write for a week and not give everyone credit for what he did on a front of 1,135 yards. Real war is never like paper

¹⁵⁵ Ibid. P. 471–472.

¹⁵⁶ Ibid. P. 466.

¹⁵⁷ Ibid. P. 465, 467, 479.

war, nor do accounts of it read much the way it looks”¹⁵⁸. Заканчивается статья воздаянием всевозможных почестей американской армии и, конкретно, работе экипажа судна, на котором находился сам Хемингуэй. Его заявление не лишено некоторой доли самодовольства и чувства сопричастности (“when **we** took Fox Green beach and Easy Red beach”), а кольцевая композиция, отсылающая к началу статьи, подразумевает, что день 6 июня 1944 г., в отличие от почти забытого сражения при Шайло, надолго останется в памяти будущих поколений.

Статья «Как мы дошли до Парижа»¹⁵⁹ имеет, пожалуй, наиболее ярко выраженное личное измерение: французская столица была дорога Хемингуэю, и в тексте репортажа чувствуется нетерпение автора перед грядущим освобождением этого города. Оттягивают счастливый момент различные препятствия: приказ лейтенанта не подпускать военных корреспондентов к началу танковой колонны, необходимость выпить в придорожном баре вместе с партизанами, полыхающий склад боеприпасов и т.д. Однако сладостное предвкушение возвращения в Париж затмевает эти неприятности: автор подчеркивает, что на бой французов «было приятно смотреть» (“it was lovely to see”), так как они вели его «красиво» (“the French handled the fight prettily, too”), так что сам писатель не сдерживается и кричит “Prettily! Prettily!”. Передает Хемингуэй и оживленность партизан, описывая их возбуждение по поводу того, что стрельба еще не закончилась: «”Как ты думаешь, у нас еще будет возможность повоевать?” – спросил партизан по имени Си. “Конечно”, – сказал я, – “В городе наверняка найдется для вас работа”»¹⁶⁰. Для самого себя «Хемингуэй-из-статьи» ставит цель дойти до города в целостности, не совершая безрассудных действий и даже охлаждая пыл товарищей по оружию, что, судя по воспоминаниям очевидцев, не всегда соответствовало его реальному поведению.

Как было сказано выше, Хемингуэй зачастую превышал полномочия военного корреспондента и имел в своем распоряжении не только вооруженных соратников, но и транспорт («Мерседес» и мотоцикл с коляской), личного повара, водителя и персонального фотографа. Свою бурную деятельность сам Хемингуэй объяснял тем, что у него было задание писать всего лишь одну статью в месяц для журнала “Collier’s”, но он хотел быть полезен и в остальное время. Роберт Капа в своей книге воспоминаний рассказывает об одной неудавшейся самовольной операции, которую самонадеянно предпринял американский писатель на подступах к Парижу. По пути мощная бомба взорвалась неподалеку от машины Хемингуэя, отбросив его в канаву; на их группу обрушился немецкий огонь, и им пришлось два часа

¹⁵⁸ Ibid. P. 479.

¹⁵⁹ Hemingway E. How We Came to Paris // Collier’s, 1944. July 10. Цит. по: Hemingway on War. P. 480–489.

¹⁶⁰ Ibid. P. 487.

провести в укрытии, пока внимание противника не привлекла более важная цель. В Париж армия Хемингуэя вошла победоносно: «в результате короткого и успешного боя освободила от фашистских мужланов главный объект – отель Ritz»¹⁶¹.

Завершается статья для “Collier’s” об освобождении Парижа откровенным признанием Хемингуэя: “I couldn’t say anything more then, because I had a funny choke in my throat and I had to clean my glasses because there now, below us, gray and always beautiful, was spread the city I love best in all the world”¹⁶². В Париже писатель пробыл несколько месяцев, а затем отправился в новую «горячую точку» – в лес Хюртгенвальд, где происходил прорыв «Линии Зигфрида»¹⁶³. Этому посвящен его репортаж «Война на линии Зигфрида»¹⁶⁴.

С самого начала Хемингуэй намекает на себя как на самый достоверный источник информации об этом событии: “A lot of people will tell you how it was to be first into Germany and how it was to break the Siegfried Line and a lot of people will be wrong”¹⁶⁵. При этом он делает оговорку, что статья эта может быть запрещена или отредактирована цензурой – как можно подумать, из-за подробного описания сцен жестокости и последствий сражения («Вышло около восемнадцати человек, и все это время внутри раздавались истошные стоны и крики, а одному парню стальная дверь отрезала обе ноги»; «Ноги, руки и головы были разбросаны по всему этому проклятому месту»¹⁶⁶) или указания на плохое техническое обеспечение операции со стороны американской армии (“we were supposed to have one company of tanks and one company of T.D.s (Tank Destroyers) but they only gave us one platoon of tanks (five). We were supposed to have twelve T.D.s and we had only nine”¹⁶⁷). Текст полон сравнениями из сферы популярной культуры и мифологии: лес, похожий на иллюстрации к «Сказкам братьев Гримм»; скрывающийся в немецком лесу дракон; преследование вражеской армии как «крысиные бега».

В финальных строках репортажа Хемингуэй, осознавая, что его читатели не смогут вместить больше, подводит итог:

“There is a lot more to the story. Maybe that is as much as you can take today. I could write you just what I Company did, what the other two battalions did. I could write for you, if you could take it, what happened at the third bunker and the fourth bunker and at fourteen other bunkers. They were all taken”¹⁶⁸.

¹⁶¹ Капа Р. Скрытая перспектива. С. 225.

¹⁶² Hemingway E. How We Came to Paris. P. 489.

¹⁶³ «Линия Зигфрида» – немецкая линия обороны на западе Германии протяженностью около 630 км.

¹⁶⁴ Hemingway E. War in the Siegfried Line// Collier’s. 1944. November 18. Цит. по: Hemingway on War. P. 491–499.

¹⁶⁵ Ibid. P. 491.

¹⁶⁶ Ibid. P. 497,498.

¹⁶⁷ Ibid. P. 493.

¹⁶⁸ Ibid. P. 498.

Напоследок он пускается в рассуждения о том, как бы это сражение выглядело на экране и приходит к выводу, что неплохо. Единственное, что, на его взгляд, трудно было бы передать в кино – это выражения лиц («черных от контузии») и вид покалеченных немецких эсэсовцев, выползающих из атакованных американцами дотов. Но, – иронично подмечает Хемингуэй, – «возможно, кинематографисты смогут сделать это еще более реалистичным»¹⁶⁹.

Опыт Хемингуэя как участника ключевых конфликтов XX века – от окопов Первой мировой до высадки в Нормандии – сформировал уникальный стиль, где лаконичность и точность деталей сочетались с эмоциональной глубиной. Хемингуэй-журналист показывал войну глазами обычных людей: солдат, партизан, мирных жителей. Даже в условиях редакционных ограничений и цензуры он сохранял, насколько это было возможно, честность, будто то описание хаоса в Хюртгенском лесу или ирония по поводу самодовольства победителей. Знаменитая техника «айсберга», где за текстом скрывается невысказанная трагедия, работала и в публицистике: подробное описание бытовых и незначимых на первый взгляд деталей говорит о происходящем больше, чем стенографирование боевых действий.

Хемингуэй-корреспондент часто нарушал границы профессии, превращаясь в солдата, партизана или командира, что вызывало споры, но делало его тексты живыми. Его статьи о Париже, где личная привязанность к городу переплеталась с ощущением важности исторического момента, в жанрово-стилистическом отношении занимают пограничное положение между репортажем и художественной литературой. Несмотря на малое количество художественных сочинений Хемингуэя о Второй мировой войне (писатель посвятил этому мировому конфликту лишь роман «За рекой, в тени деревьев» (1950), неопубликованные при его жизни рассказ «Черная задница на перекрестке дорог» и роман «Острова в океане» (1970)), его журналистика стала ее летописью, имевшей глубокое личное измерение.

2.3.2. Англия, Северная Африка и Италия Джона Стейнбека¹⁷⁰

Осенью 1939 г. Джон Стейнбек (1902–1968), уставший от внимания, вызванного успехом его романа «Гроздь гнева», решил сосредоточиться на научных исследованиях. Чтобы отвлечься от давления литературного успеха и мрачных новостей о войне в Европе, он проводил время в лаборатории, изучая морскую биологию. Помимо научной работы, Стейнбек

¹⁶⁹ Ibid. P. 499.

¹⁷⁰ При написании данного раздела диссертации использованы результаты научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее (Суркова А.С. Поэтика репортажей Джона Стейнбека с фронтов Второй мировой войны // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2025. Т. 17. № 3. 133–143).

занимался несколькими литературными и кинематографическими проектами, как, например, сценарий для фильма «Забытая деревня» (“The Forgotten Village”, 1941, реж. Х. Кляйн, А. Хакеншмид) и работа над путевым очерком «Море Кортеса» (“Sea of Cortez”, 1941). Постепенно война в Европе выходила за рамки того, что можно было бы игнорировать, и писатель начал сотрудничать с Департаментом военной информации, опубликовал (и внес все потребовавшиеся для этого правки) пропагандистскую повесть-пьесу «Луна зашла»¹⁷¹, написал книгу о подборе и подготовке экипажей бомбардировщиков армии США «Бомбы вниз: История экипажа бомбардировщика»¹⁷². Процесс создания последней документальной книги заключался в том, что писатель путешествовал с одной базы военной подготовки на другую, живя вместе с солдатами во время их учений, и наблюдая за тем, как проходили их дни. «Это огромная работа, за которую я взялся, и я должен сделать ее хорошо»¹⁷³, – писал Стейнбек своей жене. За месяц, вместе с фотографом Дж. Своупом, он побывал на двадцати аэродромах во многих штатах; Стейнбек летал практически на всех типах самолетов, которые были в распоряжении вооруженных сил; посещал занятия вместе с солдатами, обедал с ними, спал в их казармах.

Поездка продлилась до конца июня, и ему дали время до первого августа, чтобы завершить книгу, которая была хорошо принята читателями. Некоторые критики, такие как Р. Морсбергер, высказались в пользу ее литературной ценности: «Несмотря на то, что “Бомбы вниз” написана по заданию и под давлением, это ни в коем случае не журналистская халтура. Возможно, сегодня это самая забытая книга Стейнбека <...>, но ее стоит прочитать, и в ней есть ряд важных элементов для изучения Стейнбека. В частности, эта книга подробно демонстрирует так называемую теорию фаланги (“phalanx theory”¹⁷⁴) Стейнбека, его интерес к тому, что происходит, когда люди работают вместе, в команде»¹⁷⁵:

«Это действительно была команда, все члены которой чувствовали ответственность друг за друга. <...> Здесь нет командира с подчиненными, но есть группа людей, действующих как единое целое, в то время как каждый проявляет рассудительность, дальновидность и заботу об остальных»¹⁷⁶.

Писатель использует простые, но яркие образы, которые способны передать его собственные впечатления от полета: «Маленький самолет балансирует в воздухе, легкий, как

¹⁷¹ Steinbeck J. The Moon Is Down. NY: The Viking Press, 1942. 188 p.

¹⁷² Steinbeck J. Bombs Away: The Story of a Bomber Team. NY: Viking Press, 1942. 184 p.

¹⁷³ Parini J. John Steinbeck: A Biography. A Minerva Paperback, 1995. P. 325.

¹⁷⁴ Теория, согласно которой отдельные люди в группе действуют подобно клеткам организма; каждая клетка - это индивидуум, у которого есть своя личная цель, но совокупность всех клеток организма, взятых вместе, имеет уникальное и индивидуальное назначение. См.: Connor W.J. Steinbeck's Phalanx Theory: Reflections on His Great Depression Novels and FDR's New Deal // The Steinbeck Review. 2020. Vol. 17. No. 2. P. 214–229.

¹⁷⁵ Цит. по: Parini J. John Steinbeck: A Biography. A Minerva Paperback, 1995. P. 326.

¹⁷⁶ Steinbeck J. Bombs Away: The Story of a Bomber Team. NY: Penguin Books, 2009. P. 30.

каноз, и надежный в руках летчика, и весь он парит, как лист, отзываясь на легчайшее прикосновение, и это ощущение – полет, гордость и странное чувство силы и свободы»¹⁷⁷. Национальная гордость тоже играет важную роль в этой книге – большое место отводит Стейнбек описанию успехов Америки, как в текущем военном производстве, так и в мировой истории в целом. Не без пропагандистского пафоса он упоминает внутренние достижения Соединенных Штатов в области энергетики, прокладывания шоссе и железных дорог, в добыче полезных ископаемых, в подготовке лучшей в мире армии – все это, по утверждению Стейнбека, дает Америке огромное преимущество в ведении текущей войны и помощи союзникам: «Президент поставил перед производством цель, которая поначалу казалась почти безумной, но теперь эта цель достигнута»¹⁷⁸.

После работы над рядом сценариев к голливудским фильмам о войне – «Медаль для Бенни» (“A Medal for Benny”, 1945, реж. И. Пичел), «Спасательная шлюпка» (“Lifeboat”, 1944, реж. А. Хичкок) – Стейнбек пытался устроиться военным корреспондентом в крупную газету или информационное агентство. Он безуспешно обращался в “Associated Press и “Reuters”. В апреле газета “New York Herald Tribune” предложила ему работу при условии, что он получит необходимые разрешения. Армейская контрразведка в рамках обычной «проверки на благонадежность» провела собеседования со многими людьми, и Стейнбек был представлен некоторыми из них как опасный радикал. Неблагонадежность американского писателя заключалась в том, что ранее он публиковал статьи в известных «красных» изданиях, таких как “Pacific Weekly”. Однако, в конце концов, Стейнбеку дали разрешение на работу военным корреспондентом, но его деятельность была строго ограничена и за ней пристально следили.

В предисловии к сборнику «Однажды была война» Стейнбек делится подробностями своего репортерского опыта. Например, он рассказывает о своем методе подачи информации:

«Я никогда не признавался, что видел что-то сам. Описание я неизменно вкладывал это в уста кого-то другого. Я не помню точно, зачем я так делал. Возможно, я чувствовал, что было бы более правдоподобно, если бы эту историю рассказал кто-то другой. Или, возможно, я чувствовал себя незванным гостем, который подслушивает разговоры о войне, и мне было немного стыдно за то, что я вообще там находился»¹⁷⁹.

Стейнбек писал, что ему было совестно, что он, в отличие от солдат, в любой момент

¹⁷⁷ Ibid. P. 120.

¹⁷⁸ Ibid. P. 23.

¹⁷⁹ Steinbeck J. Once There Was a War. P. 13.

мог вернуться домой, но при этом отмечал, что работа военным корреспондентом тоже была очень опасной. Его обязанности заключались в снабжении военных частей, в транспортировке и в штабной работе. «Даже боевые подразделения, – с некоторым недовольством отмечает писатель, – получали небольшой отдых после выполнения задания. Но редакторы газет, направившие военных корреспондентов в командировку, сразу начинали нервничать, если их подчиненные не находились в непосредственной близости от места событий»¹⁸⁰.

В своих военных донесениях он рассказывал о жизни на британской авиастанции, обаянии американского комика Боба Хоупа, о популярности песни “Lili Marleen”, об отвлекающей операции у побережья Италии и т.д. Повторяющиеся абстрактные подзаголовки каждой из статей указывали на примерное местонахождение автора: «Где-то в Англии», «База бомбардировщиков в Англии», «Где-то на Средиземноморском театре военных действий» и др. – сам Стейнбек признавался, что спустя 15 лет уже не помнил, где происходили те или иные описываемые события, и когда издательство “The Viking Press” предложило ему указать конкретные места, он не смог этого сделать.

Одной из первых статей, написанных Стейнбеком в Англии, была заметка «Военный корабль»¹⁸¹, посвященная описанию загрузки на военное судно нескольких тысяч солдат. Их индивидуальности стираются перед лицом грядущих событий, писатель показывает это на примере такого элемента экипировки, как стальной шлем: «Существует несколько способов носить шляпу или кепку. Человек может выразить себя в наклоне или изгибе шляпы, но не в шлеме. Есть только один способ носить шлем, и по-другому его не надеть. Он сидит ровно на голове, низко над глазами и ушами, вплотную к затылку. В шлеме вы – гриб на грядке с точно такими же грибами»¹⁸². «Грибная» метафора, вероятно, понравилась Стейнбеку, отчего в небольшой статье такое сравнение звучит дважды. О слиянии описанного множества солдат в один большой организм, готовый вскоре дать отпор неприятелю, говорят и другие выражения: «У них нет ни индивидуальности, ни своей личности. Эти люди – части армии», «с наступлением сумерек невозможно отличить одного человека от другого», «корабль ждет, чтобы принять в себя тонну людей», «пол-акра спящих тел – людей, ног и оборудования». Погрузка на борт происходит быстро, тихо, слаженно; на протяжении всего пути уставшие люди будут безропотно выполнять приказы командира, отвечающего за солдат своей головой. С горькой иронией Стейнбек подчеркивает: «Это [теперь] не круизный лайнер»; комната, которая раньше служила корабельным театром, превратилась в командный штаб, место актеров

¹⁸⁰ Ibid. P. 13.

¹⁸¹ Steinbeck J. Troopship. 1943. June 20. Цит. по: Steinbeck J. Once There Was a War.

¹⁸² Ibid. P. 17.

заняли сдержанный командир и усталый светловолосый адъютант. Такую суровую, и, вместе с тем, обнадеживающую картину военный корреспондент рисует в этом своем раннем репортаже.

Совершенно другие образы возникают в статье Стейнбека от 4 июля того же года, посвященной Дню Независимости США, – «День воспоминаний»¹⁸³. Американские солдаты в Лондоне становятся участниками праздничных торжеств, и большую часть репортажа занимает описание развлечений и угощений, подготовленных англичанами для союзников: «Гостеприимные жители Лондона подавали флан и трифл, печенье и чай, мармелад, джин и лайм, скотч и воду, а также “пивные” хот-доги с горчицей, стекающей с нижней части и затекающей в рукав. Гамбургеры, из круглых булочек которых вываливался лук. Попкорн, с которого капало масло. Жгучий запах виски и бочки с пивом на подставках. Шоколадные торты и вареные яйца <...>»¹⁸⁴. Стейнбек перечисляет много деталей, создавая атмосферу веселой суеты, но яркая картина изобилия вдруг резко сменяется минорным настроением: оказывается, что солдат, находящихся за тысячи километров от дома, не радуют веселые девушки и бесплатные экскурсии по памятникам английской истории. Все это они готовы променять на возможность оказаться дома: «Это время тоски по дому, и на Рождество будет еще хуже. <...> Ни одно шоу не сравнится с двойным сеансом в “Одеоне”, никакая еда в подметки не годится полуночному сэндвичу в “Joe’s”, и никто в мире не будет так красив, как блондинка Марджи, работающая в “Рорру”»¹⁸⁵.

На фоне всеобщей тоски усилия английских девушек, которые стараются быть привлекательными, несмотря на трудности военного времени (нехватка помады, духов), оказываются тщетными – как и старания англичан воссоздать «американскость». Оркестры играют «Звездно-полосатое знамя», подают гамбургеры, попкорн и пиво. Но эти символы – лишь бледная имитация дома, и даже еда («гамбургеры, из которых вываливается лук») становится метафорой неуклюжей попытки утешить солдат. В конце статьи Стейнбек говорит о том, что американцы будут вспоминать Лондон как экзотическое приключение, но сейчас усилия союзников не приносят им никакой радости. Военного быта в статье немного – лишь мимоходом упоминаются парящие в воздухе аэростаты и наваленные возле церкви мешки с песком, а также вспоминаются сирены, возвещающие скорый воздушный налет.

В целом, достаточно трудно найти статьи Стейнбека, в которых непосредственно описывались бы военные действия. Даже если в начале репортажа дается некий «зачин» с нападением врага, внимание Стейнбека очень скоро переводится на описание какой-либо

¹⁸³ Steinbeck J. Day of Memories. 1943. July 4. Цит. по: Steinbeck J. Once There Was a War.

¹⁸⁴ Steinbeck J. Once There Was a War. P. 42-43. “flan and trifle” – виды десертов.

¹⁸⁵ Ibid. P. 43.

детали, окруженной ореолом связанных с ней ассоциаций, или концентрируется на отдельных людях и на том, как они ведут себя в минуты затишья. Так, к примеру, в статье «Береговая батарея»¹⁸⁶ от начавшегося было описания наводки орудия под аккомпанемент сигнала воздушной тревоги писатель переводит тему на быт смешанной – наполовину мужской, наполовину женской – бригады солдат, и, что еще неожиданней, во второй части статьи следует пространное рассуждение Стейнбека о неправдоподобности современного ему военного кинематографа. Вновь, как и в предыдущей рассмотренной статье, писатель использует метод контраста. Из тихо и сосредоточенно отдающих команду «Огонь!» солдат утром к вечеру, в минуты затишья, девушки преобразуются во взволнованных зрительниц, которые идут в кино и верят любому экранному вымыслу, даже если они на своем опыте знают, какова настоящая война: «Сегодня днем девушки были потными, пыльными, от них пахло кордитом. Война была их работой. Но когда фильм закончится, они вернутся в казарму, возбужденно рассказывая о прелестях голливудской войны. Они возвращаются к своей рутинной работе – защите побережья Англии от нападения, и, идя домой, напевают: “You’d be sooo naice to come ‘ome to, You’d be so naice by a fire”»¹⁸⁷. Такая эмоциональная вовлеченность женщин в фильм, несмотря на знание реальной войны, указывает на их потребность в эскапизме, демонстрирует невозможность, даже находясь в эпицентре войны, думать о ней постоянно, забывая о радостях мирной жизни.

Стейнбек подчеркивает, как война переопределяет традиционные роли: «Девушки кажутся прирожденными солдатами. Они и есть солдаты»¹⁸⁸. Женщины здесь – не вспомогательный персонал, а полноценные бойцы. Они управляют наблюдательными постами, наводят орудия, принимают решения. Их возмущает, когда с ними обращаются «как с женщинами», и своей работой они как бы бросают вызов привычным патриархальным нормам. Автор опровергает миф о женской «слабости», показывая их выносливость (30 тревог за сутки) и хладнокровие под обстрелами. Эта статья – своеобразный памятник женщинам-солдатам, чей вклад останется практически незамеченным в истории; писатель стремится задокументировать их героизм. Стейнбек, как всегда, на стороне «маленьких людей», чьи жизни перемалываются механизмом войны, но чья человечность – в умении петь и мечтать – остается нетронутой.

Значительно меньше репортажей пишет Стейнбек из Северной Африки: их всего шесть (для примера, о войне в Англии было написано 34 текста, а о военных действиях в Италии – 26). Писатель находился в этих местах всего несколько дней – его репортажи датированы с 26

¹⁸⁶ Steinbeck J. Coast Battery. 1943. July 8. Цит. по: Steinbeck J. Once There Was a War.

¹⁸⁷ Ibid. P. 50. Кордит – разновидность нитроглицеринового бездымного пороха.

¹⁸⁸ Ibid. P. 49.

августа по 5 сентября 1943 г.; в конце сентября он направлял статьи уже из Италии. Главной особенностью африканских военных репортажей можно назвать практически полное отсутствие в них войны как таковой – она здесь является лишь фоном, надоедливой рутинной. Стейнбек делает зарисовки увиденного им под палящим алжирским солнцем: описывает обстановку железнодорожной станции, говорит о привычке американских солдат закупаться сувенирами для родственников, упоминает ночную историю с угнанным грузовиком, в форме короткой новеллы рассказывает о хитром способе дезертирства, добродушно смеется над традицией заводить целые альбомы с подписанными боевыми товарищами банкнотами, показывает устройство цеха по ремонту сломанной военной техники. Северная Африка в его репортажах – яркое экзотическое пространство, а Алжир – «фантастический город», который американские солдаты запомнят как «вихрь красок и многоязычный гвалт»¹⁸⁹.

Пожалуй, единственное реальное, неироничное упоминание войны присутствует лишь в последнем репортаже, «Склад останков»¹⁹⁰, – истории об импровизированном заводе по ремонту военного транспорта. В первой части статьи Стейнбек рисует картину жаркого дня в мастерской, где вчерашний американский автомеханик вместо подержанного легкового автомобиля возится теперь с двигателем танка «Генерал Грант». Однако дальше следует описание печальных свидетельств войны: «В этом подбитом танке на стальном борту башни видны брызги крови. А в этом сгоревшем танке – большой кусок обгоревшей ткани и обугленный помятый ботинок»¹⁹¹. Истории экипажей «умирают вместе с водителями». Даже трогательные детали – «карандашные заметки», «номер телефона», «набросок профиля» – остаются немymi свидетельствами жизней, погребенными под грудами металла.

Стейнбек использует детализацию: описание процессов ремонта, цветов краски, звуков мастерской («стук молотков», «шипение сварки», «рев кранов»), что создает эффект присутствия. Повторяющиеся образы смерти и возрождения техники выступают здесь метафорой самой войны: бесконечный цикл разрушения и восстановления в тылу, за редким исключением, представляется рутинным и почти естественным процессом. Стейнбек отмечает, что «на этой войне гибнет меньше людей, но разбивается больше техники, чем когда-либо, отчего кажется, что это противостояние оружия, а не людей»¹⁹².

Во время войны Стейнбек сопровождал рейды командос в рамках программы “Beach Jumper” Дугласа Фэрбенкса-младшего, которая проводила диверсионные операции небольшими подразделениями против удерживаемых немцами островов в Средиземном море. Бывали

¹⁸⁹ Steinbeck J. Algiers. 1943. August 28. Цит. по: Steinbeck J. Once There Was a War. P. 93.

¹⁹⁰ Steinbeck J. The Bone Yard. 1943. September 5. Цит. по: Steinbeck J. Once There Was a War.

¹⁹¹ Ibid. P. 101.

¹⁹² Ibid.

случаи, когда писателю самому приходилось вступать в бой, чтобы помочь своим боевым товарищам в захвате итальянских и немецких военнопленных. Писатель утверждает, что на самом деле военный корреспондент видит «пыль и неприятные разрывы снарядов, низкие кусты и изрезанные траншеи. Он лежит на животе, если у него хватает ума, и смотрит, как муравьи ползают среди маленьких палочек на песчаной дюне, и его нос так близко к муравьям, что мешает их продвижению»¹⁹³. Поле боя представляет собой не ровные шеренги марширующих людей, а множество маленьких групп, перебегающих, как крабы, от одного укрытия к другому под стрекот пулеметов и гул выстрелов. Зачастую опубликованный в утренних газетах рассказ о вчерашнем сражении корреспондент не видел своими глазами, а собрал его из сообщений других корреспондентов; за бесстрастной фразой «5-я армия генерала Кларка вчера продвинулась на два километра под сильным артиллерийским огнем» стоит множество пережитых страданий. Интересно, как Стейнбек изображает самого корреспондента: он не герой, а измученный человек в грязной одежде, с опухшими ногами, искусанный насекомыми. Его пища скудна и непритязательна; большую ее часть он отдает встретившимся на пути голодным детям.

Нередко высказывает Стейнбек и весьма критические мысли в адрес американской армии, например, подмечает, что греческие храмы в Салерно за две недели пострадали от американских солдат больше, чем за предыдущие три тысячи лет (имеется в виду, что американцы отламывали от стен храмов фрагменты, чтобы привести домой сувениры). Последние шесть статей, опубликованных в сборнике «Однажды была война», не имеют подзаголовков. В одном из таких репортажей, от 19 ноября, в тексте есть указания на места, где цензор приказал удалить строки (в общей сложности 20 строк), которые, судя по контексту, могли упоминать конкретное местоположение описанной в статье разведывательной операции, или дать некоторые подробности о технических характеристиках американского оружия и транспорта.

Пожалуй, самым экстраординарным «репортажем», написанным за все время нахождения Стейнбека на итальянской земле, стала псевдодокументальная «История эльфа»¹⁹⁴. Здесь автор убеждает читателей в абсолютной правдивости рассказа о том, как во время одного из ночных совещаний в гостиничном номере, занятом военными журналистами, в клубах голубого дыма вдруг материализовался самый настоящий эльф. Тон статьи походит на «небылицу» (“tall tale”), в подтверждение достоверности которой призываются другие авторитетные источники – реальные люди, коллеги Стейнбека К. Рейнольдс, Г. Р. Никербокер,

¹⁹³ Steinbeck J. Mediterranean Theater. 1943. October 6. Цит. по: Steinbeck J. Once There Was a War. P. 111.

¹⁹⁴ Steinbeck J. The Story of an Elf. 1943. November 1. Цит. по: Steinbeck J. Once There Was a War.

К. Ли и Дж. Белден. Ссылка на свидетелей призвана добавить правдоподобия истории, однако, по забавному стечению обстоятельств, фамилия одного из них, Никербокер, отсылает к иронично-фантастической «Истории Нью-Йорка» В. Ирвинга и с самого начала настраивает на несерьезное восприятие дальнейшего текста. Эльф по имени Чарли Лайтл сообщает репортерам о том, что его не приняли в армию по политическим мотивам, и вместо этого он избрал своей миссией делать счастливыми солдат и военных корреспондентов. Его «вклад в войну» (“war effort”) – это не оружие или аскетические ограничения, а моменты отдыха и облегчения. В подтверждение этих слов после серии небольших взрывов на полу номера в отеле появляется три ящика хорошего шотландского виски, над которыми начинает идти снег. Финал статьи, где даже консул наслаждается воздушным налетом, может указывать на то, что моменты чуда или простые радости (вроде вечера в компании друзей и нескольких бутылок виски) помогают пережить ужас и абсурд войны.

Анализируя военные репортажи Стейнбека, которые он писал с июня по декабрь 1943 г., можно отметить, что его внимание было приковано в первую очередь к военному быту, повседневности, «маленьким людям», оказавшимся в эпицентре исторических событий. Его репортажи сочетают документальную точность с особой художественной выразительностью (порой – с вкраплением фантастических сюжетов); использование контраста (веселое патриотическое мероприятие/тоска по дому, война в реальности/в кино), иронии и даже сарказма; внимание к психологическому и физическому состоянию человека, раскрытие образов через диалог и т.д. Стейнбек сознательно избегает героизации войны, показывая ее абсурд и рутину; своей публицистикой он говорит о том, что война дегуманизирует, но даже в ней люди сохраняют способность к надежде, солидарности и сопротивлению.

2.3.3. Россия Эрскина Колдуэлла¹⁹⁵

Писатель Эрскин Престон Колдуэлл (1903–1987) был известен американскому читателю в первую очередь своими романами и сборниками рассказов, в которых он поднимал такие темы, как угнетение рабочих Юга Америки, социальное неравенство, последствия экономического кризиса, вызванного Великой депрессией. В 1930-е гг. Колдуэлл печатался в органе компартии США “Daily Worker”, и в прокоммунистическом журнале “New Masses”. Роль военного корреспондента, которую он примерил на себя в годы войны, стала для него

¹⁹⁵ Данный раздел диссертации написан на основе результатов научной работы, полученных автором лично и опубликованных ранее как часть совместной статьи (Панова О.Ю., Фисенко (Суркова) А.С. Эрскин Колдуэлл в военной Москве (май-сентябрь 1941) // Литература двух Америк. М., ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. 2023. № 14. С. 189–246).

новой, нетривиальной задачей. Публицистика американского писателя, посвященная войне, в первую очередь была обращена на советско-германский театр военных действий.

С 1930-х гг. «пролетарские» произведения Колдуэлла тепло принимались и активно издавались в Советском Союзе. Рассказы и фрагменты романов Колдуэлла множество раз появлялись в газетах и журналах, а в военные годы был напечатан ряд высказываний и обращений писателя¹⁹⁶. Левые взгляды писателя и его жены, фотографа М. Бурк-Уайт, их внимание к проблемам родной страны и угрозе фашизации Европы были отражены в совместных документальных книгах рубежа 1930–1940-х «Вы видели их лица», «К северу от Дуная», «Скажите, это США?»¹⁹⁷.

Возможность посещения Колдуэллом Советского Союза начала обсуждаться в его переписке с Сергеем Динамовым и Михаилом Кольцовым еще в 1935 г., однако долгожданная поездка осуществилась лишь в роковом для истории СССР 1941 году. Как пишет Колдуэлл в своей автобиографической книге «Назовите это опытом»¹⁹⁸, после того, как была завершена их с Бурк-Уайт работа над книгой «Скажите, это США?», фотограф предложила продолжить сотрудничество и создать четвертую книгу-фотоальбом, основанную уже на материале из России. Колдуэлл принял предложение, так как и сам имел большое желание увидеть Москву до того дня, когда Германия нападет на Россию. Писатель был уверен, что это должно произойти до конца 1941 г.

Весной Колдуэлл и Бурк-Уайт осуществили свой план: в середине мая 1941 г. они прибыли в Москву. В июне они направились на черноморский курорт, где в качестве переводчика и гида их сопровождал советский писатель Евгений Петров. Начало войны застало американскую пару в Сухуми. В одной из своих статей для журнала “Life” Колдуэлл вспоминает этот день:

«Я был на побережье Черного моря, когда в полдень 22 июня Молотов объявил по радио, что война началась. Я видел толпы людей, молча собравшиеся

¹⁹⁶ Колдуэлл Э. Бойцы Советского Союза, на вас смотрят народы всех стран // Труд. 1941. 10 сентября.; Колдуэлл Э. Московские впечатления / Пер. П. Охрименко // Интернациональная литература. 1941. № 11-12. С. 228–231.; Колдуэлл Э. Советская фронтовая хроника // Кино. 1941. 8 августа.; Колдуэлл Э. Советский народ непобедим // Советское искусство. 1941. 18 сентября.; Колдуэлл Э. Ночью на улицах Москвы // Интернациональная литература. 1941. № 7–8. С. 201.; Колдуэлл Э. Соболезнование по поводу смерти Евгения Петрова // Интернациональная литература. 1942. № 7. С. 138.; Колдуэлл Э. Советскому Союзу в связи с 25-летием Октябрьской революции // Интернациональная литература. 1942. № 11. С. 113.

¹⁹⁷ Caldwell E., Bourke-White M. You Have Seen Their Faces. NY: The Viking Press, 1938. 136 p.; Caldwell E., Bourke-White M. North of the Danube. NY: The Viking Press, 1939. 128 p.; Caldwell E., Bourke-White M. Say, is this the U.S.A. NY: Duell, Sloan and Pearce, 1941. 182 p.

¹⁹⁸ Caldwell E. Call It Experience: The Years of Learning How to Write. NY: Duell, Sloan and Pearce, 1951. P. 192.

вокруг громкоговорителей на улицах. Никто там в тот день не подбрасывал свою шляпу в воздух. Никто не хотел войны»¹⁹⁹.

Когда 28 июня 1941 г. Колдуэлл с женой вернулись в Москву, они обнаружили в своем гостиничном номере множество радиogramм и писем из США: новостные издательства, редакторы газет и журналов предлагали им стать их военными корреспондентами. Еще одну часть предложений Колдуэлл и Бурк-Уайт получили при встрече с послом Соединенных Штатов в Советском Союзе Лоуренсом А. Штейнгардтом, который настоятельно рекомендовал им покинуть Советский Союз, последовав примеру прочих иностранных дипломатов, писателей и путешественников. Но, оказавшись в центре великих исторических событий, Колдуэлл и Бурк-Уайт отказались уезжать и сразу включились в работу по освещению происходящего.

Рассмотрев все предложения, Колдуэлл взялся писать ежедневные статьи для Североамериканской газетной ассоциации (“North American Newspaper Alliance”), дважды в день участвовать в прямых трансляциях в Нью-Йорк для радио “Columbia Broadcasting System” (“CBS”) и быть корреспондентом журнала “Life”. Американская пара с первых дней войны взялась за дело идеологического сплочения Америки и Советского Союза против фашистской Германии и старалась представить СССР своей англоязычной аудитории как надежного, сильного и стойкого союзника. Колдуэлл вел активную публицистическую деятельность, часто телеграфировал и отправлял статьи для американских новостных изданий. Так на страницах журнала “Life” за время пребывания писателя в Советском Союзе вышло две крупные статьи, описывающие быт и уклад военной Москвы: «В русском тылу»²⁰⁰ и «Россия в военное время»²⁰¹. Тексты статей Колдуэлл передавал редакторам американского журнала по телеграфу, предварительно согласовав их у советского цензора.

Все статьи, заметки и тексты радиоэфиров иностранных корреспондентов в СССР подвергались тщательной редактуре, и только после этого допускались к публикации или к передаче в западные страны. Журналисты, которые пытались обойти цензуру, представляли перед военным трибуналом или высылались домой без возможности когда-либо вернуться в Советский Союз. Большинство корреспондентов выполнили обязательства и предоставляли свои тексты цензорам, которые беспощадно удаляли слова и выражения, которые могли бы помочь врагу заполучить секретные сведения. Таким образом, важные статьи зачастую задерживались от нескольких дней до недели, прежде чем появиться в американских газетах и журналах.

¹⁹⁹ Caldwell E. Behind Russian Lines // Life. 1945. July 28. P. 23.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Caldwell E. Russia In Wartime // Life. 1941. September 8. P. 14.

Известно, что как минимум один материал Колдуэлла не был пропущен в американскую печать – интервью, взятое 19 июля у американского посла в СССР Лоуренса Штейнгардта и предназначавшееся для журнала “Life”. Колдуэлл подготовил текст для передачи телеграфом в США, завизировал его у Штейнгардта, однако отправить интервью в “Life” не удалось: цензоры Народного комиссариата иностранных дел и лично Молотов запретили публикацию этого материала из-за высказываний посла, которые могли трактоваться как выражение пораженческих настроений и неверия в обороноспособность советской страны²⁰². Эта история, впрочем, никак не отразилось на высокой репутации писателя-военкора в США и СССР.

О деятельности Колдуэлла как военного корреспондента периодически писала центральная советская пресса. Например, «Правда» сообщала: «Газета “Нью-Йорк таймс” публикует сообщение московского корреспондента Североамериканской газетной ассоциации известного американского писателя Колдуэлла. Он описывает, как москвичи, собравшиеся на Красной площади, внимательно и спокойно слушали выступление по радио товарища Сталина»²⁰³. В этой же заметке для “New York Times” Колдуэлл пишет об одной женщине в толпе, которая обеспокоена здоровьем Сталина («Он так много работает, я удивляюсь, когда он находит время для сна!») – а окружающие ее люди разделяют ее тревогу.

* * *

С конца июня крупной радиовещательной корпорации CBS (Columbia Broadcasting System) удалось договориться о том, что Колдуэлл ежедневно вел прямые трансляции из Москвы для американских радиослушателей. Беспрецедентным был тот факт, что вещание Колдуэлла для “CBS” велось не в записи, а в прямом эфире. Запрет на прямые эфиры с иностранными участниками обычно неукоснительно соблюдался в СССР, но в случае с Колдуэллом и Бурк-Уайт было сделано исключение. Репортажи американской пары выходили шесть дней в неделю с 6:30 до 6:45 вечера по Нью-Йорку (в Москве это была глубокая ночь) вместе с сообщениями других международных корреспондентов CBS в рамках передачи «Мир сегодня». Просоветские настроения и поддержка Америки в отказе от идей изоляционизма делали репортажи Колдуэлла удачными с точки зрения пропаганды обеих мировых держав.

К текстам, транслируемым американским слушателям, предъявлялся ряд обязательных строгих требований. Подаваемая информация должна была соответствовать советской идеологии, политическим и военным задачам, способствовать созданию положительного образа СССР за рубежом, не противоречить официальным сводкам и данным Совинформбюро, а также

²⁰² Подробнее об этом эпизоде: Панова О.Ю., Фисенко (Суркова) А.С. Эрскин Колдуэлл в военной Москве (май-сентябрь 1941) // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 189–246.

²⁰³ Зарубежные отклики на выступление по радио товарища Сталина // Правда. 1941. 6 июня. С. 4.

демонстрировать всему миру, что Красная армия, вкупе с грамотным руководством Сталина, являет собой мощную и грозную силу в борьбе с фашизмом.

Хотя эфир был прямой, тесты передач должны были представляться цензорам в трех экземплярах за час до начала трансляции. Часто предложения вычеркивались или даже забраковывался весь текст целиком, после чего в сжатые сроки писатель должен был предоставить новый материал, который также проходил проверку и только после этого допускался к эфиру. Порой случался цейтнот, когда Колдуэлл едва успевал согласовать выступление к началу эфира. Вещание было ежедневным, и к тому же работа осложнялась налетами люфтваффе на Москву, которые начались 26 июля.

Сообщения американского корреспондента неизменно начинались фразой «Говорит Москва» (“This is Moscow”). Колдуэлл сообщал своим американским слушателям об официальных сводках с фронта, о жизни в тылу, о подвигах советских героев – летчиков, танкистов, пехотинцев; рассказывал популярные в Москве анекдоты про Гитлера и бессилие немецкой армии, объяснял различия в мировосприятии русских и американцев на примере бытовых реалий, описывал труд ополченцев и простых жителей столицы, чья мирная жизнь была нарушена войной, делился впечатлениями о русской кухне, заверял, что в Москве и в стране нет никакого продуктового дефицита и приводил примеры дружелюбного отношения советских людей к своим союзникам – американцам. Завершалась трансляция словами: «Это был Эрскин Колдуэлл, а теперь вы возвращаетесь к вещанию CBS из Нью-Йорка»²⁰⁴ (“This is Erskine Caldwell now returning you to CBS in New York”).

Огромные усилия, которых требовала эта напряженная и опасная работа, себя оправдывали: благодаря эфирам Колдуэлла американская аудитория получала оперативную информацию, и это было важно, поскольку нередко из-за цензурной проверки статьи для прессы задерживались от нескольких дней до недели, прежде чем появиться в американских газетах и журналах. Несмотря на то, что помехи связи зачастую затрудняли понимание его передач, сообщения Колдуэлла были уникальны тем, что он был единственным американцем, выходящим в прямой эфир из воюющего Советского Союза²⁰⁵.

Свидетельство того, насколько важной и успешной была миссия Колдуэлла в СССР, можно найти и в переписке Т. Рокотова с американским коммунистом, журналистом и редактором У. Кармоном, несколько десятилетий игравшим роль советского культурного эмиссара в США. В письме ему от 30 июня 1941 г. Рокотов пишет: «Часто вижу Колдуэлла. Он

²⁰⁴ См. копии текстов выступлений Э. Колдуэлла: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед. хр. 39. Л. 51–162.

²⁰⁵ Панова О.Ю., Фисенко (Суркова) А.С. Эрскин Колдуэлл в военной Москве (май-сентябрь 1941). С. 218.

очень хорошо держится. Вчера он говорил по радио, и мы имеем уже отклики, что его хорошо слышали в Америке»²⁰⁶. 15 сентября Кармон отвечает:

«Я был очень обрадован, узнав, что Вы нашли Колдуэлла неплохим парнем. Его выступления по радио и корреспонденции в «П.М.» читаются здесь с большим вниманием и принимаются очень благожелательно.

Я посылал вам вырезки, и к настоящему времени вы должны были получить их уже довольно большое количество. Его простая и наивная информация – именно то, к чему привыкли американцы и что они понимают. Лично мне кажется, что это неопределимо правильно в настоящее время, и мне приходилось слышать положительные оценки этой работы Колдуэлла отовсюду. А так как подобный материал исходит от такого уважаемого писателя, как Эрскин Колдуэлл, то большое счастье, что он оказался в Москве в это время»²⁰⁷.

Тексты своих ежедневных радиовыступлений Колдуэлл использовал для книги «Москва под огнем. Дневник военного времени» (1942).

* * *

Несмотря на все запреты и ограничения военного времени, американские корреспонденты хотели попасть непосредственно на фронт, своими глазами увидеть ход боевых действий и поговорить с их участниками. В начале сентября со стороны Кремля до них стали доходить слухи о возможности такой поездки. Колдуэлл предполагал, что Сталин, вероятнее всего, был убежден американским и британским послами, что общественное мнение об СССР улучшится, если иностранным корреспондентам будет разрешено побывать на фронте²⁰⁸. Кроме того, стране были необходимы поставки вооружения и техники по ленд-лизу, которые задерживались из-за недостатка проверенных сведений о реальном положении дел на фронте.

Небольшая делегация, отправившаяся к смоленской линии фронта и прошедшая тщательный отбор, состояла из американских и английских корреспондентов и цензора Наркоминдела, сопровождавшего их на всем пути, чтобы по возвращении в Москву иметь возможность подвергнуть цензуре их репортажи. Колдуэлл пробыл на фронте почти неделю; за это время он успел поговорить с солдатами и офицерами Красной армии, а также понаблюдать за действиями разных видов войск. В полевых лагерях он беседовал с летчиками, недавно принимавшими участие в боях, присутствовал на допросах пленных немцев, а также заседал на

²⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед.хр. 842. Л. 118.

²⁰⁷ Там же. Л. 138–139.

²⁰⁸ Caldwell E. All-Out on the Road to Smolensk. NY: Duell, Sloan and Pearce, 1942. P. 172.

нескончаемых банкетах с командирами советских подразделений. «К концу недели, – вспоминает он, – я увидел практически все фазы современной войны в том виде, как она развивалась в районе Смоленска, и во мне возникло высочайшее уважение по отношению к боевым способностям Красной армии»²⁰⁹.

В общей сложности Колдуэлл провел в Советском Союзе почти пять месяцев – с 12 мая по 27 сентября 1941 г. Результатом пребывания писателя в СССР стали четыре книги, во многом схожие по содержанию и идеологическому подтексту, но совершенно разные по форме и подаче: «Россия в войне» – совместный с Бурк-Уайт альбом с текстом и фотографиями; «Москва под огнем» – дневниковые записи, содержащие военные репортажи и имевшие целью оперативное информирование американцев о событиях на русско-германском фронте; «Дорога на Смоленск» – публицистическая книга о поездке на фронт, травелог с чертами исторического романа, результат художественной переработки дневника; роман «Всю ночь напролет» – история о героической борьбе советских партизан с немецкими захватчиками.

В книгах о войне Колдуэлл сочетает репортаж и беллетристические приемы, конструируя свои тексты таким образом, чтобы они одновременно были познавательны и интересны для американского читателя и выполняли пропагандистские задачи. В центр истории писатель поместил себя самого, свои личные переживания и опыт, который ему удалось приобрести в незнакомой стране, ставшей жертвой внешней агрессии. Личный, субъективный опыт и впечатления автора становятся здесь инструментом достоверности, усиливающим и подкрепляющим объективные факты, цифры и сводки. Внимание к деталям, характерное для художественных текстов Колдуэлла, работает здесь на создание эффекта присутствия и подлинности: будь то описание «пестрого от воронок» пейзажа под Смоленском или бытовая зарисовка из ночной жизни московских кошек.

Несмотря на вынесенное в заголовок “Moscow Under Fire. A Wartime Diary: 1941” определение книги как «военного дневника», стоит отметить, что «Москва под огнем» обладает также признаками таких жанров, как документальный публицистический очерк (так как она состоит в основном из отредактированных статей и радиорепортажей) и травелог – путевая проза. К тому, что сближает повествование в дневнике Колдуэлла с характеристиками дневника как жанра, можно отнести: повествование от первого лица, стремление запечатлеть личный опыт, исповедальность, отсутствие обобщения описываемых событий (вместо этого – лаконичное фиксирование фактов) и приуроченность каждой записи к определенной дате²¹⁰.

²⁰⁹ Ibid. P. 185.

²¹⁰ Богданова Е.В. Языковые особенности жанра дневника // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2008. № 1: в 2-х ч. Ч. I. С. 28–33.

При этом в книге отсутствуют свойственные литературным дневникам элементы саморефлексии; зато почти в каждой записи присутствуют пропагандистские заявления или суждения: «Вам не победить русских, когда дело доходит до тщательности и эффективности», «Когда русский суетится, вам лучше убраться с его пути»²¹¹, что противоречит специфике данного жанра, не рассчитанного, казалось бы, на публичность. В дневник вошло 83 записи, соответствующих почти каждому дню, проведенному американскими корреспондентами в СССР. Как правило, записи чередовались по следующему принципу: один день – сводки с фронта или беседы с участниками боевых действий, другой день – описание быта и уклада жизни военной Москвы.

В тексте «Москвы под огнем» периодически встречаются русские слова и выражения. Как правило, они выделены курсивом: *dacha*, *propusk*, *tovarich*, *amerikansky*, “I yelled at him to talk in English: ‘Par Anglisky, par Anglisky!’” и т.д. Некоторые слова равно употребляются как в английском, так и в русском вариантах, например: *Belorussia* и *White Russia*, *partisan* и *guerilla*. Названия таких газет, как “*Izvestia*” и “*Pravda*” оставлены автором в своем исконном звучании, в отличие от наименования газеты «Красная Звезда», переведенной писателем на английский язык (“*Red Star*”).

До момента, пока Колдуэлл в составе делегации из американских и английских корреспондентов не совершил поездку на Западный фронт, подробности боевых действий представляются им в основном в качестве пересказов историй, рассказанных ранеными или приехавшими в Москву на побывку солдатами и офицерами Красной армии. Первое упоминание разговоров с фронтовиками появляется на страницах дневника 13 июля, и сообщения очевидцев сразу дают представление о жестокости и масштабности сражений. Колдуэлл, согласно принципам советской информационной политики военного времени, практически никогда не упоминает о потерях или неудачах Красной армии, акцентируя внимание лишь на ее успехах, а также на ошибках армии противника. Такое умалчивание было необходимо, чтобы создать образ СССР как сильного, непобедимого союзника, а также, чтобы не дать Германии и странам «оси» использовать в качестве пропаганды передаваемую им для американских читателей и слушателей информацию.

«Корреспондент мало что может сказать, кроме пересказа официальных сообщений, если только он не сломается и не предастся старомодной пропаганде»²¹², – комментирует особенности своей работы Колдуэлл, но при этом отмечает, что спрос англоговорящих стран на

²¹¹ Caldwell E. *Moscow Under Fire. A wartime diary: 1941*. London: Hutchinson, NY; Melbourne, 1942. P. 13, 16.

²¹² Ibid. P. 90.

новости из Советского Союза в значительной степени сделал возможным выход страны в международное информационное пространство.

В отличие от «Москвы под огнем», в которой отсутствует какое-либо композиционное обозначение начала и завершения истории, где слабо прослеживается путь становления мировоззрения героя-рассказчика, а доминирующими являются принцип репортерской документальности и пропагандистская направленность на американского читателя, «Дорога на Смоленск» представляет собой несколько иное в жанровом плане произведение. Помимо черт травелога и хроники, книга обладает ярко выраженными признаками исторического романа: эпическое повествование, развернутое на фоне масштабного исторического события (обороны Смоленска и надвигающейся на столицу опасности); наличие центральной темы (война) и множества побочных (быт Москвы, советский характер); большое количество персонажей, наделенных индивидуальными чертами и своими историями (от водителя Александра до героя-летчика Талалихина); упоминание реальных исторических лиц (Сталин, Лозовский, Уманский). Несмотря на то, что некоторые исследователи (в частности, В. Голдберг), по аналогии с предыдущей книгой Колдуэлла, определяли ее как дневник²¹³, структура «Дороги на Смоленск» соответствует классической схеме романа-квеста или даже сказки: герой покидает привычную среду, сталкивается с испытаниями (цензура, бомбежки, поездка на фронт), преодолевает их и возвращается домой, обогащенный новым знанием. Еще одним жанром, ключевым признакам которого соответствует книга «Дорога на Смоленск», является травелог или путевой очерк. Он подразумевает обязательное наличие рассказчика-путешественника, который, в отличие от романских жанров, уже является цельной сложившейся личностью и не претерпевает кардинальных изменений в своем характере – только в настроении и в направлении мыслей. Рассказчик в травелоге описывает мир, в который он попадает, пытается раскрыть характер и мировосприятие населяющих этот мир людей – именно описание такого взаимодействия рассказчика со всеми сферами советской военной действительности отличает травелог «Дорога на Смоленск» от дневника «Москва под огнем».

Стиль Колдуэлла-публициста отличается простотой, лаконизмом и выразительностью. Он использует короткие предложения, разговорные интонации, свойственные военному времени риторические клише. Важную роль играет юмор – от народных анекдотов про Гитлера до самоироничных описаний собственных злоключений (например, эпизод с его падением в канализационный люк). Для обрисовки персонажей – советских людей – Колдуэлл применяет свойственный ему минимализм и «антипсихологизм»: он создает цельные и сильные характеры

²¹³ Goldberg V. Margaret Bourke-White: A Biography. Radcliffe Biography Series. Reading, Mass.: Addison-Wesley Pub. Co. 1987. P. 239.

с помощью минимальных средств, будь то история безымянной девушки, рвущейся на фронт, или герой-летчик, скупое рассказывающий о своем подвиге. Эта немногословная, но выразительная манера письма, выработанная в художественной прозе, работает в публицистике на создание эффекта документальной достоверности и эмоционального воздействия.

В связи с упомянутой пропагандистской, ориентированной на Запад спецификой произведений Колдуэлла о войне, в самом Советском Союзе эти книги не получили должного внимания, не были полностью переведены на русский язык и не становились предметом пристального литературоведческого исследования. После войны Колдуэлл долгие годы поддерживал связь с некоторыми литературными функционерами Советского Союза (Е. Романова, М. Аппетин, Ф. Лурье, Р. Орлова) и еще трижды посещал СССР в 1959, 1963 и 1973 гг. В послевоенные 1940-е гг. он сосредоточился на создании исключительно художественных произведений, никак не связанных с Россией и войной.

Эрскин Колдуэлл, известный своими социально-критическими романами о жизни американского Юга, в годы Второй мировой войны переосмыслил свою роль как писателя, став одним из важных посредников между СССР и США. Его военная публицистика, созданная в условиях жесткой цензуры и идеологических ограничений, стала уникальным экспериментом на стыке документалистики, пропаганды и литературного творчества. Освещая события на советско-германском фронте, Колдуэлл не только информировал западного читателя о героизме Красной армии, но и конструировал образ СССР как надежного союзника, чей народ достоин поддержки в борьбе с фашизмом.

2.3.4. Тихоокеанские острова, Италия и Россия Джона Херси²¹⁴

Джон Ричард Херси (1914–1993) вошел в историю литературы и публицистики в первую очередь как автор статьи в “The New Yorker”, (вышедшей затем отдельным изданием) «Хиросима» (“Hiroshima”, 1946) – подробного репортажа, минута за минутой рассказывающего истории шести человек, находившихся едва ли не в эпицентре взрыва.

Публикации самого известного документального произведения Херси предшествовали годы журналистской и писательской работы. В феврале 1933 г. он присоединился к редакционному совету “Yale Daily News” – старейшей студенческой ежедневной газеты в

²¹⁴ При написании данного раздела диссертации использованы результаты научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее (Суркова А.С. «Ваш Иван Херси»: судьба военной прозы Джона Херси в СССР // Литература двух Америк. 2025. № 18. С. 292–313.; Суркова А.С. Художественное и документальное в американской военной прозе: роман Дж. Херси «Колокол для Адано» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение. 2025. № 2. С. 187–201).

Соединенных Штатах. Херси опубликовал несколько интервью с музыкантами и различными деятелями культуры, но больше всего его интересовал Китай (где он родился и жил до 10 лет). Например, в марте 1933 г. на первую полосу газеты было помещено его интервью²¹⁵ с американским экспертом по Азии Дж. Сокольским о недавнем столкновении между Лигой Наций и Японией из-за вторжений последней в Маньчжурию.

После университета Херси отправился изучать английскую литературу в Клэр-колледж в Кембридже, откуда часто отправлял домой многостраничные письма со своими наблюдениями за жизнью в Великобритании. В 1937 г. Херси вернулся в Америку и стал личным секретарем Синклера Льюиса. За время работы на писателя Херси, помимо неоценимого литературного влияния старшего коллеги, смог приобрести немало полезных знакомств и вскоре стал частью художественной, интеллектуальной и журналистской среды, окружавшей семью Льюисов. Благодаря этим знакомствам в октябре 1937 г. Херси смог попасть на стажировку в редакцию журнала “Time”.

К марту 1939 г. Херси, преуспевший в написании статей на всевозможные темы (от бизнеса до радио, от религии до книжных обзоров), получил постоянную работу в отделе иностранных новостей “Time”. Первым важным его заданием стала командировка в Японию, которая к тому моменту уже два года находилась в состоянии войны с Китаем. Оттуда он вылетел в столицу Китая военного времени Чунцин.

Новым явлением для молодого американского корреспондента в Китае стал вид повреждений, наносимых японскими воздушными бомбардировками. Об этом он пишет в письме родным:

«Ни один военный или политический объект не подвергся бомбардировке – только жилые дома, банки, магазины и парки. Весь банковский район был разрушен, большая часть делового квартала превратилась в руины <...>. В этом месте пожар последовал за бомбардировками. Дома пяти сотен китайцев были охвачены пламенем, так что они вынуждены были подняться на холм к посольствам. Высокая каменная стена отделяет их часть города от этих зданий, и постепенно люди были прижаты огнем к этой ограде. Из посольства Германии, расположенного чуть выше, помощи не последовало – все пятьсот человек были изжарены насмерть у этой стены. <...> Одна из самых больших проблем при взрывах – суеверие людей. Они думают, что если они спрячутся, например, под дерево, то будут в полной

²¹⁵ “League Has Been Wrong in Their Procedure With Japan,” Said Sokolsky // Yale Daily News, 1933. March 11. P. 1–3.

безопасности»²¹⁶.

Увидев, как казалось тогда, самые страшные картины военных разрушений, в июле 1939 г. Херси вернулся домой, в Нью-Йорк. Спустя два месяца произошло вторжение Германии в Польшу, которое заставило многих американцев задуматься о своем месте в грядущих исторических событиях. Херси высказывался по этому поводу следующим образом: «Америке повезло с ее географическим положением. У нас нет необходимости в противогазах, землянках, средствах эвакуации. Но у нас есть огромная ответственность, которую мы должны взять на себя. Мы должны сохранить то немногое хорошее, что в нас есть»²¹⁷.

Вскоре Херси был назначен ответственным редактором нового раздела «Война» в “Time”; в 1942 году также начал писать авторские статьи для журнала “Life”. Особое внимание, которое уделял Херси азиатскому региону, не осталось незамеченным: после удара по Перл-Харбору к нему обратился редактор нью-йоркского издательства “Alfred A. Knopf” с предложением собрать имеющийся у журналиста материал о боевых действиях на Филиппинах и оформить его в виде книги. Результатом стала вышедшая в 1942 г. книга «Люди на Батаане»²¹⁸, в которой Херси, опираясь на свидетельства очевидцев и материалы других военных корреспондентов, изложил историю битвы за полуостров Батаан (7 января – 9 апреля 1942 г.) американских войск под командованием генерала Дугласа Макартура.

В книге чередовались два повествования: о жизни и военной карьере Макартура, и о том, что происходило на Филиппинах с декабря 1941 по март 1942 гг. Вторая часть книги перемежается биографическими очерками, составленными из ответов очевидцев на отправленные Херси письма. Таким образом, создается эффект, будто бы сам автор стоит в стороне, в то время как тот или иной человек по очереди выходит из строя вперед и рассказывает свою историю (в будущем схожий прием будет использовать Н. Мейлер в романе «Нагие и мертвые» (1946) для глав «Машина времени»). Детали внешности или биографии, на которых заостряет внимание Херси, делают героев его документальной книги живыми и запоминающимися личностями, которых не заслоняет даже фигура генерала Макартура: Джо Стэнли, сержант из Нью-Мексико, которому «в четыре года сломали нос, когда он играл в солдатики со своим старшим братом»; Джон Уилер, капитан из Миннесоты, который играл на пианино и любил «медленные пьесы Сибелиуса и Грига в минорной тональности»; Боб Сильхави, инженер с врожденным умением просчитывать шансы, «пробежавший сотню ярдов под пулеметным огнем, чтобы взорвать мост перед наступающими японцами, и благополучно

²¹⁶ JH to his parents, May 25–27 [1939], B FP Box 2. Цит. по: Там же. С. 55.

²¹⁷ Treglown J. Mr. Straight Arrow: The Career of John Hersey, Author of Hiroshima. NY: Farrar, Straus and Giroux, 2019. P. 60.

²¹⁸ Hersey J. Men on Bataan. NY: Alfred A. Knopf. 1942. 313 p.

вернулся обратно»²¹⁹ и т.д.

* * *

После завершения работы над книгой «Люди на Батаане» Херси предложил основателю журнала “Time” и владельцу “Life” Генри Люсу отправить его в качестве военного корреспондента на Тихоокеанский фронт. Начиналась решающая фаза войны: в июне 1942 г. в Тихом океане битва за Мидуэй серьезно ослабила японский флот; в следующем месяце в Северной Африке было остановлено немецкое продвижение – победа союзников в этом регионе должна была последовать до конца года²²⁰. Эти события имели огромное значение для мировой истории и военной стратегии, однако за скобками оставались жизни простых людей, которые ежедневно подвергались бомбардировкам, истязаниям и пленениям. Свою задачу Херси видел именно в том, чтобы познакомить своих читателей с незаметными, но от того не менее значимыми участниками боевых действий.

Одним из первых его фронтовых репортажей стала статья в ноябрьском номере “Life” «Девять человек на четырехместном плоту»²²¹. Это история членов экипажа бомбардировщика, потерпевшего крушение в Тихом океане, которые смогли выбраться из своего судна и, прежде чем оно затонуло, извлекли из него протекающий, не подходящий по размеру спасательный плот и несколько заплесневелых пайков. В течение следующей недели двое из них погибли, но семеро выжили и были подобраны эсминцем, а затем переправлены на авианосец «Хорнет», где Херси смог с ними пообщаться.

Выбор способа повествования – от первого лица – Херси объясняет в небольшом предисловии к статье: «Для удобства я изложил всю историю от лица второго пилота, лейтенанта А. Андерсона, но некоторые ее части были дополнены рассказами лейтенанта Дж. П. Ван Хаура и других членов экипажа». Каждый из семи дней, проведенных американскими военными в открытом океане, приносил им новые трудности, с которыми они успешно справлялись. Нападение акул, переворачивание лодки, отсутствие еды и питьевой воды лишь закаляет дух храбрых морских пехотинцев, твердо уверенных в скором спасении и планирующих пир, который они закатят на суше. Уход из жизни двух товарищей на пятый день плавания побуждает рассказчика произнести эпитафию: «Мог ли я помолиться за Джима? Конечно, мог, но произнести молитву, достойную его преданности и дружбы, было трудно. Джим был человеком, который заставлял меня гордиться тем, что я американец»²²². Нужно отметить, что патристическим настроением проникнуты все статьи Херси в “Life”: они по очереди высвечивают

²¹⁹ Ibid. P. 23, 52, 105.

²²⁰ Treglown J. Mr. Straight Arrow. P. 77.

²²¹ Hersey J. Nine Men on a Four-Man Raft // Life. 1942. November 2. P. 54–57.

²²² Ibid. P. 57.

различные эпизоды войны, неизменно представляя армию США в безусловно выигрышных ситуациях. Это не всегда соответствовало личному мнению автора, однако выразить свою позицию Херси смог лишь годы спустя, в своих художественных произведениях.

Конец 1942 г. ознаменовался для будущего автора «Хиросимы» участием в его первом боевом задании, которое оказалось неудачным, если не сказать катастрофическим. В США были востребованы правдивые репортажи о происходящем на Соломоновых островах – семьи и друзья военнослужащих хотели знать, что переживают их близкие, что они чувствуют, как себя ведут в тех или иных обстоятельствах. Херси дал ответы на эти вопросы в своей второй документальной книге «Вглубь долины: схватка морских пехотинцев»²²³, вышедшей в феврале 1943 г. К маю 1943 г. тираж ее перевалил за 22 тысячи экземпляров. На 120 страницах отсутствуют масштабный исторический фон и сведения из официальных источников – вместо этого Херси описывает свой личный опыт пребывания во взводе морской пехоты, вступившей в бой и вынужденной отступить. При этом он подчеркивает, что схватка была неудачной не столько из-за того, что американской армии пришлось сдать позиции, сколько из-за того, что многие бойцы были перебиты.

Страх и даже трусость, неоправданные ожидания, пораженческие настроения, недоумение описываются автором как нормальные, типичные для данной ситуации эмоции. Сам Херси, отправляясь в долину, ожидал, что ему предстоит принять участие в отважном и героическом сражении. Это, по замечанию биографа писателя Дж. Треглоуна²²⁴, подчеркивается и в названии книги, которое перекликается с 22-м псалмом о прохождении через долину смертной тени²²⁵ и со стихотворением А. Теннисона «Атака легкой кавалерии» (“The Charge of the Light Brigade”, 1854), посвященном действиям легкой кавалерийской бригады под Балаклавой в годы Крымской войны: “Half a league, half a league, / Half a league onward, / All in the valley of Death / Rode the six hundred”²²⁶.

В книге нет недостатка в примерах героизма, но и нет ощущения, что Херси пытается обмануть читателя, представить события в более выгодном свете, чем это есть на самом деле. Вместо этого он ставит конкретный вопрос: за что сражаются эти бойцы? «Они не отвечали, как мне показалось, очень долго. Потом один из них заговорил, и на секунду мне показалось, что он меняет тему или подшучивает надо мной, но он отвечал на мой вопрос очень конкретно. Он прошептал: “Господи, сколько бы я отдал за кусок черничного пирога”. <...> Здесь пирог был

²²³ Hersey J. Into the Valley: A Skirmish of the Marines. NY: Alfred A. Knopf, 1943. 120 p.

²²⁴ Treglown J. Mr. Straight Arrow. P. 81.

²²⁵ Цитата из Псалма (Пс.22:4).

²²⁶ Tennyson A. The Charge of the Light Brigade / Poets.org. URL: <https://poets.org/poem/charge-light-brigade>

для них символом дома»²²⁷. Задолго до Мейлера Херси делает смелый для условий военного времени вывод: солдаты находятся здесь исключительно для того, «чтобы покончить с этой чертовой войной и вернуться домой»²²⁸.

За время своего нахождения на Соломоновых островах Херси успел поучаствовать еще в двух сражениях у реки Матаникау, сопровождать экипажи самолетов на Гуадалканале в нескольких спасательных операциях; он дважды попадал в авиакатастрофы и две недели провел в госпитале с повреждением грудной клетки. Мужество, которое он проявил 7 и 8 октября в своем первом боевом задании, было отмечено официальным благодарственным письмом от военно-морского ведомства: «В оба вышеупомянутых дня, во время тяжелых боев в ущелье, когда наши войска несли серьезные потери, вы оставили свои профессиональные [журналистские] обязанности и отправились на помощь раненым. Не заботясь о собственной безопасности <...>, вы отважились броситься под чрезвычайно ожесточенный вражеский огонь, чтобы помочь эвакуировать раненых в медпункт»²²⁹. Совет по книгам военного времени выбрал «Вглубь долины» своим показательным произведением, по радио была запущена трансляция аудио версии документальной книги. Херси выступал на мероприятиях, проводимых Волонтерским офисом гражданской обороны Большого Нью-Йорка²³⁰ и Военным фондом Красного Креста Нью-Йорка.

В конце того же года он получил долгожданный ответ на отправленный ранее запрос зачислить его добровольцем в морскую пехоту, однако оказалось, ВМС предложили ему лишь работу по связям с общественностью. В то же время журнал “Time” согласовал для своего корреспондента очередную командировку, на этот раз, в Северную Атлантику.

* * *

В июне 1943 г. Херси снова был на авианосце: он направлялся в восточное Средиземноморье, где должен был присоединиться к марокканским морским пограничным силам в их штаб-квартире в Алжире; затем он отправился в Италию. Вторжение союзных войск на Сицилию длилось несколько недель. Генерал Дж. Паттон успешно захватил город Палермо, а к концу июля его войска с боями пробились к Никосии, холмистому городу на пути к Мессине на северо-востоке. Херси вместе с фотографом Р. Капой был среди журналистов в Палермо, а позже участвовал в битве за Никосию, но в начале своего пути по Италии он некоторое время остановился в южном порте города Ликата.

²²⁷ Цит. по: Solomons: Three Days // Time. 1943. February 8. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,774232-2,00.html>

²²⁸ Hersey J. Into the Valley. P. 75.

²²⁹ Цит. по: Treglown J. Mr. Straight Arrow. P. 82.

²³⁰ “Greater New York” – статистическая агломерация, состоящая из Нью-Йорка и прилегающих округов, Нью-Джерси, Коннектикута и Пенсильвании.

Ликата заинтересовала Херси тем, что в историческом смысле с нее буквально началось послевоенное возрождение: это был первый город в Европе, освобожденный и управляемый союзниками. Во время командировки Херси собрал свои заметки для так никогда и не изданной повести под рабочим названием “Sail Baker Dog”.

В своих телеграммах и статьях он описывал действия союзников по начинающемуся освобождению Европы, рассуждал о положении Кипра, о поведении американских солдат и офицеров на территории Италии. Многие из этих наблюдений легли в основу изданного годом позже первого романа Херси «Колокол для Адано» (1944). Работа над романом началась со статьи для журнала “Life”, увидевшей свет в августовском номере, и озаглавленной «AMGOT за работой»²³¹. Аббревиатура означает «Союзное военное правительство оккупированной территории» (Allied Military Government of Occupied Territory). В его состав входили специально обученные армейские офицеры, которые следовали за наступающими боевыми частями и брали на себя ответственность за обеспечение мира на освобожденных территориях. Для статьи Херси собрал обширный материал: исторические сведения о городе на итальянском языке, доносы местных жителей на своих соседей, плакаты с ценами на зерно, хлеб и макароны, вырезки из журналов, информационные листки с порядком сдачи оружия и т.д.

В финальном виде репортаж представлял собой наблюдение за одним днем из жизни неназванного американского майора AMGOT, который, как следует из подзаголовка, «привносит американскую демократию в свою работу по управлению маленьким сицилийским городком». Справедливый и самоотверженный, майор из статьи Херси с утра терпеливо выслушивает жалобы и отвечает на обращения местных жителей, затем скромно обедает, по ходу дела рассказывая «типично американскую» историю своей жизни и делясь успехами, которых удалось достичь в Ликате с помощью нескольких демократических преобразований. Вечером майор выступает беспристрастным, но достаточно мягким судьей в импровизированном суде над местными нарушителями спокойствия: мужчиной, затеявшим драку с военными из-за того, что те толкнули его лошадь; стариком, из-за нищеты укравшим одежду с военного склада и т.д. Завершается день американского блюстителя правопорядка «на счастливой ноте» – он помогает девушке узнать судьбу ее возлюбленного, попавшего в плен к союзникам. Автор, на протяжении всей статьи ведущий непринужденный разговор с майором, изредка добавляет от себя краткие вставки с описанием внешности собеседников или дает информационные справки о принятых американским управлением мудрых решениях: «Майор прекрасно осведомлен о существовании черного рынка и уже предпринял необходимые

²³¹ Hersey J. AMGOT at Work // Life. 1943. August 23. P. 29–31.

действия»; устаревшее выражение уважения в виде целования рук «смущает майора, и он говорит, что такие просьбы больше не должны быть распространены»²³². Статья сопровождалась жизнеутверждающими фотографиями улыбающихся американских солдат, аккуратно одетой итальянской девушки, увлеченного своей работой чистильщика обуви, пожилой женщины, пробирающейся через завалы на улице после бомбардировок, группы людей, с интересом рассматривающей доску объявлений.

Финал статьи (в отличие от не столь однозначно положительной оценки высшего командования американской армии в романе «Колокол для Адано») был призван продемонстрировать преимущество демократии над фашизмом и оставить у читателей в США чувство гордости за успехи своих военнослужащих в Италии:

«<...> Если вы спросите его [майора], он расскажет вам о том, насколько лучше стала жизнь людей в Ликате уже сейчас, спустя всего несколько дней после освобождения города от фашистов.

“Конечно, им лучше, – говорит он, – Во-первых, они могут собираться на улицах в любое время и говорить о чем угодно. Они могут слушать радио. Они пришли ко мне и спросили, можно ли им оставить свои приемники. Я ответил – конечно. Они были удивлены. Они спросили, какие станции они могут слушать. Я сказал, что любые. Они спросили: ‘Вы это серьезно?’ Теперь они предпочитают английские новости итальянским пропагандистским передачам о том, что сицилийцев притесняют американцы. Они могут прийти в мэрию и поговорить с мэром, причем в любое время. При фашистском мэре прием велся с 12 до 13 часов каждый день, и записываться на собеседование нужно было за несколько недель вперед. Улицы стали чистыми впервые за несколько столетий. <...> О, у нас много дел, и будет еще больше”»²³³.

Херси осознавал, какого типа статьи необходимы для развлекательного формата “Life”, а какие – для более «взрослого» и сдержанного характера “Time”, и при этом соблюдал негласные законы военного времени, не позволяющие транслировать в таких крупных СМИ материалы, выставяющие армию США или их союзников в невыгодном свете. Для текстов Херси в “Life” характерно то, что он зачастую ставил между собой и читателями неких медиаторов, в роли которых выступали люди, фотографии, картины военных художников. Как правило, в иллюстрированном журнале акцент делался на последствия (а не на активный ход) боевых действий, на краткие моменты мирной жизни посреди войны. Излюбленный жанр

²³² Ibid. P. 29.

²³³ Ibid, P. 30.

Херси – интервью с минимальным количеством авторских ремарок, поясняющих те или иные военные термины, или описаний, дополняющих и раскрывающих образ его собеседника. Иногда он ставил себя на место интервьюируемого, как в репортаже «Девять человек на четырехместном плоту», иногда – производил компиляцию, составляя усредненный портрет прошедшего войну солдата, нуждающегося в психологической помощи («Короткая беседа с Эрлангером»²³⁴); но чаще всего Херси выступал в роли своеобразного эксперта, комментирующего события, свидетелем которых он стал на фронте – «Морские пехотинцы на Гуадалканале»²³⁵, «AMGOT за работой» и др. – или представляющего живую историю прошедших через тяжелые испытания людей: «Джо наконец-то дома»²³⁶, «Заклоченный 339, Клоога»²³⁷ и др.

В “Time” репортажи Херси могли носить более откровенный и даже отчасти циничный характер. Например, в статье «Холмы Никосии»²³⁸ он повествует о рядовом инциденте из жизни американской пехоты: в один из холмов, занятый ротой под командованием капитана Эдварда Возенски, попал снаряд. Несколько человек получили серьезные ранения («Мужчина, у которого была отстрелена большая часть плеча, вел слепого. Один хромотал. Бригада с носилками везла сержанта, у которого была повреждена нога и порезано лицо»), и теперь их предстояло погрузить на носилки и доставить в госпиталь. Короткими, но выразительными репликами действующих лиц («Возенски сказал: “Черт” и устало пошел вверх по холму»; «Слепой сказал: “Это фриц? Клянусь, следующий немец, которого я увижу идущим, после этого он уже никогда не будет ходить”») и сухими односоставными предложениями («Удар. Атака на холмы прошла успешно. Враг был человеком. <...> Враг отступил, и наши люди вошли в Никосию») рисуется картина обыденности происходящего.

* * *

В июле 1944 г. Херси отправился в Советский Союз²³⁹. В Москве он, как и многие другие иностранные корреспонденты, был крайне стеснен в свободе действий и общении с советскими людьми. Подразумевалось, что, как в случае с Колдуэллом, зарубежные журналисты должны довольствоваться официальными сводками Совинформбюро и встречами с одобренными государством деятелями искусства. Херси взял интервью у Шостаковича,

²³⁴ Hersey J. A Short Talk with Erlanger // Life. 1945. October 29. P. 108–122.

²³⁵ Hersey J. The Marines on Guadalcanal // Life. 1942. November 11. P. 36–39.

²³⁶ Hersey J. Joe is Home Now // Life. 1944. July 3. P. 68–80.

²³⁷ Hersey J. Prisoner 339, Klooga // Life. 1944. October 30. P. 72–83.

²³⁸ Hersey J. The Hills of Nicosia // Time. 1943. August 9. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,766920-1,00.html>

²³⁹ Подробнее о поездке писателя в СССР см.: Суркова А.С. «Ваш Иван Херси»: судьба военной прозы Джона Херси в СССР // Литература двух Америк. 2025. № 18. С. 292–313.

Эйзенштейна и Прокофьева, познакомился с композитором Арамом Хачатуряном, посещал театральные постановки («Евгений Онегин», «Вишневый сад», «Бахчисарайский фонтан» и др.).

Репортажи, которые он делал о Советском Союзе, раскрывали больше культурную сторону жизни русских людей, чем военную. Несмотря на заявление “Time” о том, что телеграммы Херси из Москвы достигали 16 425 слов в неделю²⁴⁰ (чего было бы достаточно, чтобы заполнить почти половину номера), в журнале осенью 1944 г. вышли всего две его большие статьи: о литературе – «Инженеры человеческих душ», и о театре – «В России тоже любят театр»²⁴¹.

В годы войны для американского корреспондента было организовано несколько поездок по городам Советского Союза. В недавно освобожденный от немецкой блокады Ленинград Херси сопровождал советский писатель и военный корреспондент С.А. Дангулов, который описывал их поездку следующим образом:

«Мы ехали в Ленинград поездом, и в дороге я рассказывал Херси о блокадном Ленинграде, каким увидел его, когда летал туда с Вертом²⁴². На другой день, уже в Ленинграде, мы смотрели с Херси необыкновенную выставку обороны города, выставку, которая давала исключительно живое представление о том, чем был блокадный Ленинград. Мне показалось, что особенно сильное впечатление на Херси произвели дневники жителей Ленинграда. В этих дневниках ленинградская страда возникала день за днем, как ее воспринимали сердца людей.

– Хорошо бы о Ленинграде написать нечто такое, что несло бы в себе грозную силу документа, – сказал Херси»²⁴³.

По мнению С. Дангулова, замысел особой повествовательной техники книги о Хиросиме мог возникнуть у американского писателя уже тогда, при знакомстве с документами и воспоминаниями очевидцев страшных событий блокады: «Конечно, Хиросима не Ленинград, но там и тут безвинно погибшие души клянут войну, призывая живых объявить ее вне

²⁴⁰ A Letter From The Publisher // Time. 1945. March 26. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,803451-1,00.html>

²⁴¹ Hersey J. Russia Likes Plays Too // Time. 1944. October 23. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,932480,00.html>; Hersey J. Engineers of the Soul // Time. 1944. October 9. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,803328,00.html> Рус. пер. опубл. в: Дорога на Смоленск. Американские писатели и журналисты о Великой Отечественной войне советского народа 1941-1945. / Предисл. С. Дангулова. М.: Прогресс. 1985. 472 с.

²⁴² Александр Верт (1901–1969) – британский писатель, корреспондент газеты “The Sunday Times” и радиокompании BBC. Верт находился в СССР с июля 1941 по 1946 год, а потом по собственным впечатлениям, документам и другим первоисточникам написал книгу “Russia at War, 1941–1945: A History” (1946, русский перевод в 1947 г.).

²⁴³ Дорога на Смоленск. С.23.

закона»²⁴⁴.

Кроме Ленинграда Херси посетил также освобожденные Минск, Таллин и Варшаву. Особенно важной была поездка в сентябре 1944 г. в Эстонию. Его, вместе с другими корреспондентами, отвезли в бывший трудовой лагерь Клоога, который отступающие немцы пытались уничтожить всего за несколько дней до визита иностранцев. Журналисты увидели кремационные костры, которые заключенным было приказано соорудить собственными руками, и разбросанные повсюду останки людей. Там Херси познакомили с человеком по имени Бенджамин Вайнтрауб, который уже больше года содержался в лагере. Его историю Херси изложил в большой статье для журнала "Life" «Заключенный 339, Клоога», которую сопровождают рисунки, иллюстрирующие ключевые события истории, и ужасающие фотографии костра и останков евреев, эстонцев и русских, сделанные неназванным советским оператором.

Репортаж, напоминающий скорее небольшую литературную повесть о непреодолимой тяге к жизни одного еврея из Вильнюса, обладает многими характеристиками оформившегося позднее жанра «новый журнализм»: документальный материал здесь излагается «сцена-за-сценой», линейное повествование о жизни Бенджамина драматургически выстроено, наполнено множеством подробностей как описательного, так и эмоционального плана. У читателя создается впечатление, что он вместе с заключенным №339 прошел через все притеснения и издевательства нацистов, пытался сбежать, и теперь, так же, как и он, сидит у пепелища костра, унесшего жизни трех тысяч его братьев, и думает, как жить дальше. Финал – в прямом и переносном смысле – закольцовывается с началом статьи: молодой человек достает из каблука ботинка спрятанное еще во время еврейских погромов обручальное кольцо и надевает его на свой загрубевший палец: «Три года тяжелого ручного труда на благо расы "господ" утолщили пальцы, которые когда-то играли Бетховена и отмеряли химикаты в пробирки. Он не смог надеть его на безымянный палец, и поэтому надел на мизинец. Оно оказалось как раз впору»²⁴⁵. Надежды на будущую жизнь связаны у Бенджамина с Америкой – единственной страной, где у него остались родные. Подробности о нацистских концентрационных лагерях были новостью величайшей важности, и Херси был одним из первых, кто привез их в Соединенные Штаты. В Советском Союзе Херси пробыл еще несколько месяцев, отметил Рождество и Новый год и написал еще одну статью для "Life" под названием «Советский предприниматель»²⁴⁶.

Херси вошел в историю как мастер документальной прозы, сумевший соединить

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Hersey J. Prisoner 339, Klooga // Life. 1944. October 30. P. 83.

²⁴⁶ Hersey J. Soviet Business Executive // Life. 1945. January 15. P. 39–44.

журналистскую точность с литературной глубиной. Его работы, от ранних репортажей в студенческой газете до знаковой «Хиросимы», стали мостом между традиционной журналистикой и «новым журнализмом», где факты обретали эмоциональную силу через личные истории, соединялись документальное и художественное письмо. Херси не просто фиксировал события, но вскрывал их человеческое измерение, будь то трагедия бомбардировок, ужасы концлагерей или будни солдат на фронте. Военные репортажи Херси, проникнутые патриотизмом, но лишённые ложного пафоса, показывали войну глазами обычных людей, чьё героизм и страх, надежды и потери становились универсальным языком правды. Его умение трансформировать свидетельства очевидцев в многоголосые нарративы, как в «Людах на Батаане» или «Заключённом 339, Клоога», предвосхитило методы Нормана Мейлера и Трумэна Капоте. Даже в условиях цензуры и пропаганды Херси сохранял критический взгляд, будь то описание послевоенной Италии или контраст между официальным и реальным в советских репортажах.

2.3.5. Палестина и Северная Африка Ирвина Шоу

Ирвин Шоу (1913–1984) в отличие от предыдущих авторов, в годы Второй мировой войны не был официально аккредитованным корреспондентом какого-либо новостного издания. Его призвали в армию на общих основаниях, и благодаря имеющемуся у него опыту написания сценариев к голливудским фильмам определили в специальное кинематографическое подразделение, где он работал над проектами, которые объясняли солдатам стратегические цели войны.

Свою литературную карьеру он начал с написания сценариев к популярным радиошоу “The Gumps” и “Dick Tracy”. В 1935 г., для участия в конкурсе, Шоу написал свою первую пьесу антивоенного содержания «Предайте павших земле»²⁴⁷, которая годом позже была поставлена на Бродвее. Кроме того, в 1930-е гг. он впервые выступил сценаристом к голливудскому фильму «Большая игра» (“The Big Game”, 1936, реж. Дж. Николс мл., Э. Килли), а также начал публиковать свои рассказы (на тот момент их вышло не менее одиннадцати) в журналах “The New Yorker”, “Collier’s” и “Esquire”. К началу 1940-х гг. Шоу был уже известным автором, ведущим светский образ жизни и выпустившим свой первый сборник рассказов – «Моряк из Бремена и другие истории» (“Sailor off the Bremen and Other Stories”, 1939).

²⁴⁷ Shaw I. Bury the Dead. NY: Random House, 1936. 107 p.

После нападения на Перл-Харбор Шоу всячески поддерживал решение США вступить в войну, но при этом от того, чтобы записаться в ряды добровольцев, его удерживал заключенный ранее контракт на работу над очередным фильмом в Голливуде: «Коммандос атакуют на рассвете» (“Commandos Strike at Dawn”, 1942, реж. Дж. Фэрроу), посвященном норвежским партизанам, сопротивляющимся нацистскому вторжению. Шоу решил подождать, пока его официально призовут в армию, чтобы «встретить войну так, как это и положено писателю: в качестве рядового»²⁴⁸.

10 июля 1942 г. в газете “New York Journal American” была опубликована заметка «29-летний Ирвин Шоу, который когда-то был настроен настолько против войны, что написал одноактную пьесу “Предайте павших земле”, где духи солдат восставали из мертвых, чтобы высказаться против способа их убийства, призван в армию»²⁴⁹. Желание Шоу посмотреть на войну с точки зрения рядового исполнилось именно в то время, когда в Европе и Северной Африке разворачивались самые жестокие столкновения с гитлеровской Германией. Как и другим новобранцам, в первую очередь Шоу необходимо было пройти военную подготовку в одном из американских лагерей – это оказался Форт-Монмут в штате Нью-Джерси, где тремя месяцами ранее также находился Дж.Д. Сэлинджер. Как и последний, Ирвин Шоу провел в Форт-Монмуте немного времени, и после непродолжительной череды переездов с одной армейской базы на другую, примкнул к фотоподразделению Корпуса Связи на переоборудованной для задач военного времени студии “Paramount” – “Kaufman Astoria Studios”, расположенной в районе Астория в Нью-Йорке. Функциями Корпуса Связи армии США (United States Army Signal Corps, USASC) было осуществление передачи информации, военная разведка, разработка радиосистем и т.д. Специфические задачи были у подразделения, в котором находился Шоу: в «Астории» талантливые новобранцы учились писать сценарии и снимать документальные фильмы. После окончания обучения они отправлялись на передовую, чтобы создавать необходимые в пропагандистских целях тексты и кинорепортажи. Кроме Шоу в этом же подразделении в свое время побывали У. Сароян, Дж. Чивер и И. Уоллес. Расположение студии позволяло новобранцам беспрепятственно перемещаться по городу и продолжать вести светскую жизнь: например, известно, что в канун Нового года, не отрываясь от прохождения армейской службы, Шоу и другой голливудский сценарист, Г. Рейнхардт, устроили вечеринку в номере одного из нью-йоркских отелей²⁵⁰.

К зиме 1942–1943 гг. Шоу и его сослуживцы уже имели достаточное представление о

²⁴⁸ Shnayerson M. Irwin Shaw: A Biography. NY: G. P. Putnam’s Sons, 1989. P. 116.

²⁴⁹ Ibid. P. 118.

²⁵⁰ Ibid. P. 119.

том, как создать требующийся армии США сценарий к военному фильму, и дальнейшее нахождение на студии воспринималось ими как бесполезная трата времени. К счастью для писателя, ему поступил долгожданный звонок от режиссера Дж. Стивенса, который вызвался возглавить отряд для съемки документального фильма: в апреле 1943 г. он, И. Шоу и Дж. Сэйр отправились в Египет. Однако там их ждало «разочарование»: к моменту, когда съемочная группа добралась до Каира, тунисская кампания, усилиями британских и американских войск была почти завершена. Коллеги Шоу решили отправиться в страны Персидского залива в поисках киноматериала о более активных боевых действиях, в то время как будущий автор «Молодых львов» получил аккредитацию в качестве корреспондента созданного годом ранее проекта газеты “Stars & Stripes” – армейского журнала “Yank”.

Журнал выпускался с 1942 по 1945 гг. и был уникальным изданием для своего времени: армия набирала потенциальных авторов из рядовых, предоставляя главному редактору, Джо Маккарти, возможность подбирать сотрудников по своему усмотрению. Новобранцы должны были провести не менее шести месяцев в полевых условиях, прежде чем вернуться в тыловой офис в Нью-Йорке и со знанием дела писать статьи. Армия предоставила репортерам “Yank” большую свободу действий (за исключением требований цензуры военного времени), чтобы они могли рассуждать о том, что видели в Европе, Африке или на Тихом океане.

Первый номер журнала предварялся обращением президента Рузвельта, где он подчеркивал уникальный статус издания: «“Yank” не может быть понят нашими врагами. Для них немыслимо, чтобы солдату позволяли выражать свои собственные мысли, свои идеи и свое мнение. Для них немыслимо, чтобы у солдат – да и вообще у граждан, если на то пошло, – были какие-либо мысли, кроме тех, которые продиктовали им их лидеры»²⁵¹. Рассказы и репортажи, помещенные в журнале, были написаны солдатами, на себе испытывшими все тяготы армейской жизни, отчего читатели – такие же рядовые и офицеры, находящиеся в тылу и на передовой – с большим доверием относились к данному изданию. Тексты сопровождались многочисленными иллюстрациями; большой популярностью среди читателей пользовались разделы с комиксами и откровенными фотографиями девушек в стиле пин-ап.

Несмотря на то, что еженедельный тираж журнала составлял более двух миллионов экземпляров и пользовался спросом у солдат, “Yank” оставался практически неизвестным американской публике, так как не был предназначен для розничной продажи в газетных киосках²⁵². Именно это обстоятельство – отсутствие необходимости находить и описывать

²⁵¹ Roosevelt T. To the Armed Forces of the United States // Yank. 1942. June 17. P. 2.

²⁵² Zablocki P. Yank Magazine Created a Unique Record of American Soldiers' Roles in World War II / Historynet. 2022. January 4. URL: <https://www.historynet.com/yank-magazine/>

«сенсации», подбирать нужные выражения, чтобы не смутить гражданских читателей – дало Шоу максимальную свободу самовыражения²⁵³.

Показательным примером этого является уже одна из первых статей, написанных им для газеты “Stars & Stripes” в июне 1943 г., «В тот день, когда закончится война...»²⁵⁴, в которой Шоу решил иронично представить, как будут вести себя победители в день окончания боевых действий. Текст построен как цепь абсурдных прогнозов, где реальность войны сталкивается с фантаσμαгорией послевоенного хаоса. Начинаящий военный корреспондент с псевдодокументальной точностью, по часам, расписывает последовательность событий, сатирически изображая как представителей американской армии («Каждая женщина на всех семи континентах в возрасте от десяти до девяноста лет, не находящаяся под вооруженной охраной, будет поцелована американцем до захода солнца»), так и армий союзников («К шести тридцати начнется первый спор о том, кто выиграл войну, и двадцати пяти сотням американцев, китайцев, британцев, австралийцев, русских, французов, греков, чехословаков и кубинцев придется лечиться от шока и контузий»). Подчеркивает Шоу и вероятную неразбериху послевоенного времени: перечисление городов и наций создает ощущение глобальности произошедшего. Структура текста фрагментарна, состоит из коротких зарисовок, что имитирует хаотичность и множественность событий в первый день после капитуляции Германии. Короткие однотипные предложения («К шести часам вечера виски больше не будет...»; «Три тысячи пилотов Р-38 торжественно поклянутся в семь часов вечера...») имитируют военные сводки, но содержание их абсурдно.

Шоу рисует послевоенный мир через карикатурные сцены, где героизм заменен фарсом: сержанты, срывающие с формы нашивки, чтобы пить в барах; вторые лейтенанты, отношение которых к рядовым заметно теплеет, когда на горизонте маячит возможность устроиться работать в бизнесе их отцов; аспирин, заканчивающийся к утру – финальный аккорд, подчеркивающий, что праздник победы неизбежно обернется похмельем, как физическим, так и моральным. В будущих репортажах юмор (подчас, черный), ирония и социальный критицизм станут единственным приемлемым для Шоу языком, на котором можно говорить о войне.

Отказывается писатель фокусироваться на настоящем времени и в другой своей статье-притче – «В древнем Карфагене было нелегко»²⁵⁵. Здесь используется историческая параллель между римскими легионерами и солдатами Второй мировой. Через античные образы Шоу

²⁵³ Так, к примеру, в 7 из 12 статей Шоу, доступных к прочтению в архивах “Stars & Stripes” и “Yank”, в том или ином виде описывается употребление алкоголя, подчас в неумеренных количествах. Одна из статей даже носит название “Military Drinking – Cause And Effects”.

²⁵⁴ Shaw I. The Day The War Ends... // The Stars and Stripes. 1943. June 12. P. 4.

²⁵⁵ Shaw I. Things Were Tough In Ancient Carthage // The Stars and Stripes. 1943. July 3. P. 5.

передает универсальные солдатские жалобы на плохую еду и вино («Я жую это мясо уже восемь минут, но его можно использовать как щит. Ты не сможешь пробить его копьем с десяти шагов»), неприступных местных девушек («Тебе понадобится целая сотня хорошо вооруженных солдат, чтобы оттащить их на десять футов от их матерей»²⁵⁶), дождливую погоду, разницу в положении низших и высших армейских чинов, тоску по дому. Римляне мечтают о Киринее, где «едят ростбиф дважды в день»²⁵⁷, пародируя солдатские мифы войны XX века о райской жизни за линией фронта. Не обходится Шоу и без сатирических замечаний, высмеивая абсурдность бессмысленной военной муштры (генерал, наказывающий легион за ржавчину на трех нагрудных пластинах) и лишения военной экономики (вино, для производства которого используют заменители винограда). Солдаты представлены здесь как жертвы системы, вынужденные идти в армию, чтобы справиться с материальными трудностями («налоги... я был на грани банкротства. Вступление в армию было моим единственным выходом»²⁵⁸). Шоу, сочетая ироничные диалоги, абсурдные образы и вневременные параллели, разоблачает миф о прогрессе: самолеты и танки не делают армии эффективнее, чем когда они располагали лишь копьями и щитами. Финал статьи переносит читателя в 3943 год, показывая войну как вечный процесс, где меняются технологии, но суть остается прежней.

После заключения контракта с изданием Шоу отправился в Палестину, на родину своих предков, где был неприятно удивлен положением евреев, стремящихся вернуться на землю отцов, но встречающих жесткое сопротивление британской армии. Находясь под впечатлениями от увиденного Шоу опубликовал в “Yank” ряд статей, одна из которых также была посвящена поездке в Тель-Авив – «Экспресс до Палестины»²⁵⁹. Статья, однако, не раскрывала еврейской проблемы – вместо этого Шоу сосредоточился на изображении поездки в Палестину в вагоне третьего класса, «спартанские» условия которого «доканывают» одного из попутчиков Шоу, прошедшего два года войны в Ливии.

Хронологически проследить боевой и журналистский путь Шоу на Второй мировой войне представляется непростой задачей: с 1943 по 1945 гг. в разное время он, помимо Палестины и Каира, побывал в Алжире, где встретился со своим отбывавшим срочную службу братом Дэвидом; описал в репортажах увиденные со стороны ливийского побережья налеты американских бомбардировщиков на Италию; работал в Лондоне. По свидетельствам его знакомых и коллег, Шоу даже в разгар войны не отказывался от комфортных условий жизни. Он был освобожден от обременительных армейских обязанностей; не имел, в отличие от других

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Shaw I. Palestine Express // Yank Magazine. 1943. October 15. P. 11–12.

аккредитованных военных корреспондентов американских новостных изданий, никаких специальных заданий от редакции и был волен в выборе сюжетов для своих репортажей. Героями его статей становились находящийся в госпитале немецкий офицер; первая в истории Штатов воздушная эскадрилья, состоящая исключительно из негров; двое американцев, непринужденно беседующих в каирском баре; двое других американцев, сержант и рядовой, выполняющие обязанности сопровождающих при доставке грузов по железной дороге в Северной Африке; сам Шоу, наблюдающий за жизнью в аравийской пустыне и т.д. В репортажах для “Stars & Stripes” он позволял себе весьма едкое изображение военных реалий: «В статье от имени анонимного редактора для “Stars & Stripes” он высмеял офицеров с медалями, “разгуливающих с яркими лоскутками цветного шелка и выглядящих как нечто среднее между любимой лошадкой миссис Астор и генералом Бисмарком”»²⁶⁰.

Репортажи Шоу для “Yank”, как и у Стейнбека, редко были посвящены непосредственному изображению боевых действий. Едва ли не единственным исключением стала статья «Первый бой негритянских истребителей»²⁶¹. Начинается история как описание обычного воздушного боя под Тунисом, в котором враги терпят безоговорочное поражение; однако в противовес этой обыденности выясняется, что это была первая успешная схватка афроамериканских пилотов, прошедших ту же подготовку, что и их белые сослуживцы. Война таким образом становится местом преодоления расовых барьеров, а победа воинов в воздухе – своеобразной победой над предрассудками. Незаметными деталями Шоу подмечает, что некоторое неравенство все же сохраняется: упоминается, что подполковник Дэвис окончил Вест-Пойнт в 1936 г. (в эпоху расовой сегрегации) и хотел бы иметь «первоклассное снаряжение», которого, очевидно в его распоряжении пока нет (говорится, что P-40 – это «сравнительно медленный самолет»²⁶²).

Писатель демонстрирует широкую осведомленность в устройстве боевого самолета, перечисляет множество технических характеристик транспорта, использует специфическую лексику, характерную для пилотов, и тут же объясняет ее значение для читателей: «Три P-40 совершали “люфтер” – медленный спиралевидный круг, в котором каждый самолет защищает хвост другого»²⁶³. В тексте отсутствует излишняя эмоциональность, даже описание кульминации боя остается сдержанным, смерть вражеских пилотов не комментируется и тем более не драматизируется: «Уотсон открыл огонь с большой дистанции. Он поразил крайнего

²⁶⁰ Shnayerson M. Irwin Shaw: A Biography. NY: G. P. Putnam's Sons, 1989. P. 128.

²⁶¹ Shaw I. Negro Fighters' First Battle // Yank Magazine. 1943. August 6. P. 8–9.

²⁶² Ibid. P. 8.

²⁶³ Ibid.

немца, и оба самолета вышли из боя»²⁶⁴. Шоу следует традиции других военных корреспондентов и, когда упоминает того или иного бойца, добавляет к его фамилии привязку к местности, откуда он родом: «За Драйденом шли лейтенант Лео Рейфорд из Вашингтона, лейтенант Вилли Эшли из Самтера, штат Северная Каролина, лейтенант Spann Уотсон из Хакенсака, штат Нью-Джерси, лейтенант С. П. Брукс из Кливленда, штат Огайо, и лейтенант Леон Робертс из Притчарда, штат Алабамия»²⁶⁵. Через лаконичный стиль, технические детали и исторические аллюзии Шоу не просто документирует первый бой афроамериканских пилотов, но переосмысляет нарратив войны, вписывая в него «отверженные» группы населения. Расовое равенство, по мнению автора репортажа, должно стать такой же обыденностью, военной рутиной, как очередной боевой вылет экипажа Р-40.

Кроме написания статей, в годы службы в армии Шоу проявил себя как необычайно продуктивный новеллист: осенью 1943 г. он писал по одному произведению почти каждую неделю. В Алжире Шоу надеялся занять должность сценариста в “Stars & Stripes”, однако его кандидатура, по мнению ФБР, не вызывала доверия. Согласно их разведданным, ранее он был замечен в связях с коммунистами: в 1930-е гг. активно подписывал различные петиции, его первая антивоенная пьеса была написана в русле пропаганды Коммунистической партии, а его работа сценаристом в Голливуде высоко оценивалась в левом издании “People’s World”. Тем не менее, режиссер Джордж Стивенс пренебрег сводкой ФБР и пригласил Шоу присоединиться к недавно созданному в Лондоне Специальному подразделению по освещению событий (Special Coverage Unit, SPECOU), для съемок американского вторжения в Европу. Шоу был включен в одну команду с голливудским сценаристом Дж. Блаустейном, режиссером Дж. Кьюкором и писателем У. Сарояном – им предстояло снять фильм о том, как загружать товарный вагон. После продолжительного времени, потраченного американскими киноделами на написание сценария, проект был закрыт. Вероятно, именно этот опыт позднее лег в основу романа Сарояна «Приключения Уэсли Джексона».

В ожидании высадки в Нормандии Шоу нанялся в британскую кинокомпанию, чтобы снять документальный фильм о планировании операции «День “D”». Писатель присутствовал на заседаниях высшего командования и написал сценарий к фильму, который, впрочем, был вновь отложен в долгий ящик. Позже Шоу присоединился к команде режиссера Дж. Стивенса, однако из-за путаницы в документах в день высадки писатель не смог сопровождать войска к берегам Франции, и присоединился к американским подразделениям только 21 июня. В ноябре 1944 г. писатель уехал домой – несмотря на то, что война продолжалась, и он все еще числился

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid.

в армии, Шоу чувствовал, что европейская кампания подходит к концу и хотел набраться сил перед предполагаемым вторжением в Японию.

Интересна статья Шоу этого времени «Если вы пишете о войне» для журнала “The Saturday Review”²⁶⁶, написанная за три месяца до капитуляции Германии. Шоу рассуждает о сложностях, с которыми сталкиваются писатели при изображении войны. Он разделяет их на тех, кто был на войне и кто не был («Мне очень жаль писателей в наши дни. Больше всего мне жаль писателей, которые не служили в армии и не видели войны. Чуть меньше мне жаль писателей, которые служат в армии и войну видели»²⁶⁷), критикует существующие произведения за нереалистичность и высказывает предположения о том, какими должны быть великие военные романы. Шоу сравнивает писателя с хирургом: «Искусство письма, как и искусство хирургии, выигрывает от войны»²⁶⁸. Война обнажает человеческую природу, давая обширный материал для глубокого анализа, но одновременно калечит тех, кто ее пережил. Писателю невозможно качественно обработать этот материал в полевых условиях, отчего он, по словам Шоу, «зачастую бросает сырой, неоформленный комок (“a raw, unformed lump”) между обложками»²⁶⁹; или, в случае, когда автор не принимает участия в войне, у него получается «аккуратная, упорядоченная пустая книга»²⁷⁰. Все это, к сожалению автора статьи, задает канон для нового военного письма.

Личный опыт – то, на что, по мнению Шоу, должен опираться писатель и журналист, говорящий о войне. Среди неудачных работ своих коллег он называет роман Г. Брауна «Прогулка под солнцем»²⁷¹ (“A Walk in the Sun”, 1944), написанный молодым сержантом до того, как ему довелось побывать в настоящем бою, отчего, на взгляд Шоу, пострадали правдоподобность диалогов и фактографическая точность. Писательский талант Дж. Херси оценивается будущим автором «Молодых львов» значительно выше, но он ругает его за поспешность и отказ выводить на передний план непосредственно боевые действия, о которых он знает не понаслышке. «”Колокол для Адано” – заключает Шоу, – это скорее вексель на богатое будущее, написанный наспех в стрессовой ситуации честным человеком, чем полная выплата текущего долга перед родной литературой»²⁷².

Имена авторов, которые напишут действительно стоящую литературу о Второй мировой войне на момент написания заметки в “The Saturday Review” еще не известны. Шоу

²⁶⁶ Shaw I. If You Write About the War // The Saturday Review. 1945. February 17. P. 5–6.

²⁶⁷ Ibid. P. 5.

²⁶⁸ Ibid. P. 6.

²⁶⁹ Ibid. P. 5.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Brown H. Walk in the Sun. Philadelphia: Blakiston, 1945. 187 p.

²⁷² Shaw I. If You Write About the War. P. 6.

пророчествует: «Мне кажется, что великие книги об этой войне напишет мальчик, который не писал до того, как надел форму. <...> Он будет человеком, испытавшим на себе всю полноту всеобщего армейского опыта от Форт-Беннинга до Токио. <...> Он не будет писать как Хемингуэй или как Ремарк, потому что у них была другая война»²⁷³. Можно сказать, что заявленные писателем предсказания сбылись, и многие идеи действительно стали ориентиром для таких авторов американской послевоенной литературы, как Дж. Джонс, Н. Мейлер, Дж.Д. Сэлинджер и К. Воннегут.

В мае 1945 г. Шоу вернулся в Европу, чтобы своими глазами увидеть салюты победы и присоединиться к команде другого голливудского режиссера, А. Литвака, для работы над фильмом о переподготовке американских войск к ожидаемой кампании на Тихоокеанском фронте. Из Парижа съемочная группа отправилась на восток, в Германию, проехав через Кельн, Бонн и Мюнхен, и остановилась в Берхтесгадене, баварском горном убежище Гитлера. Съемки завершились в тот момент, когда президент Трумэн санкционировал атомную бомбардировку; после капитуляции Японии проект закономерно закрылся.

И. Шоу, пройдя путь от голливудского сценариста и писателя до военного корреспондента, переосмыслил трагедию Второй мировой средствами иронии, сатиры и философской отстраненности. Его репортажи для “Yank” и “Stars & Stripes”, лишенные пафоса или неестественной героизации, раскрывали неприятные грани военной рутины и универсальность солдатских страданий, ломали стереотипы, превращая войну в зеркало общественных проблем. Критикуя современную ему военную литературу за нереалистичность, Шоу предсказал рождение «великих книг» от авторов, прошедших войну, не имея громкого имени и литературных амбиций. Максимально полно писатель передал опыт участия в войне в своем романе «Молодые львы» (1948).

Целому ряду писателей, чье чувство долга не позволило остаться в стороне от грандиозных исторических событий, в годы Второй мировой войны пришлось выступать в двойной ипостаси: как военным корреспондентам, соблюдающим требования, ограничения и прагматические задачи военного времени; и как литераторам, осмысляющим и преобразующим реальность войны в художественные образы. Некоторые авторы до окончания боевых действий не публиковали фикциональные произведения, посвященные войне, ограничиваясь написанием исключительно публицистических текстов, или же напротив, даже в своих романах и повестях отводили центральное место информационному просвещению и пропаганде. Для других

²⁷³ Ibid.

авторов из-за цензурных ограничений в прессе художественное творчество было единственной возможностью показать нелицеприятную сторону войны, высказать какое-либо непопулярное или подрывающее боевой дух суждение. Но, как правило, такие книги создавались уже после окончания войны.

Две упомянутые ипостаси в чем-то помогают (опыт работы военным корреспондентом; общение с новыми людьми в новых необычных местах; экзистенциальное осмысление сущности войны; необходимость поиска, в обход цензурных ограничений, нетривиальных путей подачи информации), а в чем-то мешают и противоречат друг другу. Широкое распространение публицистики и различных документальных жанров закономерны для времени великих исторических потрясений, ибо «философское обобщение, психологизм и художественное совершенство требуют временной дистанции и неспешности»²⁷⁴.

²⁷⁴ История литературы США. Т. 6: Литература между двумя мировыми войнами. С. 791.

ГЛАВА 3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА 1939-1945 ГГ.: ГОЛОСА С ФРОНТА И ИЗ ТЫЛА

Главной чертой художественной прозы о войне, по мнению исследовательницы военной литературы К. Бросман, является «акцент на эмпирическом измерении»²⁷⁵. Многие авторы служили в вооруженных силах США или отправлялись на войну в качестве корреспондентов. В первом случае писатель опирался на личный опыт: представлял в своих произведениях реальных людей, описывал места, в которых сам побывал, с документальной точностью передавал подробности и личные впечатления от участия в боевых действиях, критиковал военные порядки и командиров, ошибки (и, зачастую, жестокость) которых ему приходилось испытывать на себе. Писатель-корреспондент, как правило, получал такую информацию опосредованно: брал интервью у солдат или офицерского состава, присоединялся к какому-либо подразделению и сопровождал его в течение нескольких дней в не самых опасных военных операциях, вел репортажи из тыла, куда доносились лишь отголоски войны, а затем трансформировал этот материал в художественную прозу.

Несмотря на заявление критика Г. Хикса о том, что литература не может процветать в военное время²⁷⁶, нельзя отказать в художественной ценности произведениям «горячей фазы» – в них особенно ярко проявили себя черты автобиографизма, сиюминутность впечатлений от участия в сражениях, эмоциональный аспект. Отметим, что для США «разгар боевых действий» – это, прежде всего, период после вступления в войну в декабре 1941 г. и до капитуляции Японии в 1945 г. Хотя нейтралитет 1939–1941 гг. тоже имел свою специфику, основной массив прозы «горячей» фазы создавался именно с 1942 по 1945 гг.

В литературе этого периода ярче всего заявляет о себе публицистичность, тяготение к документальности и достоверному изложению фактов, а также гибкость в отношении требований цензуры военного времени и постоянно меняющейся политической обстановки. При этом важно отметить, что литература создавалась в условиях институционального контроля, а в редких, особо вопиющих случаях, художественные произведения привлекали внимание Управления военной информации (OWI) и подвергались цензуре. Управление активно формировало повестку через руководства для писателей и кинематографистов, продвигая определенные образы врага, союзников и целей войны. Однако в подавляющем большинстве случаев авторы, движимые патриотическими чувствами, по собственному желанию избегали сложных идеологических вопросов и резкой критики, солидаризируясь с

²⁷⁵ Brosman C.S. The Functions of War Literature // South Central Review. 1992. Vol. 9. № 1. P. 85–98.

²⁷⁶ Hicks G. Literature in This Global War // College English. 1943. Vol. 4. No. 8. P. 453–459.

официальной позицией правительства США. Так многие тексты, созданные в рассматриваемый период, фокусировались в основном на героических историях, быте и конкретных боевых операциях, избегая сложных моральных дилемм, критики командования или широкого философского осмысления целей и задач текущей войны.

Гарольд Блум, рассуждая о характере и культурной значимости произведений, посвященных частным событиям и описывающим конкретный исторический момент, вводит для них понятие «фрагмент эпохи» (“a period piece”): «это промежуток времени, характеризующийся определенной культурой, идеологией или технологией <...>. В литературном контексте фрагмент эпохи не имеет вневременной эстетической и интеллектуальной ценности, а просто отражает определенный момент (или промежуток времени), когда господствовала та или иная идеология или культура»²⁷⁷. Таким образом, «вневременность», отсутствие привязки к конкретному историческому моменту, в который (и только в который) данный текст будет актуален, по мнению Блума, является важным аспектом оценки ценности литературного произведения – для того, чтобы ее обрести, оно «должно выходить за рамки времени и давать представление о человеческом обществе в разные периоды его существования»²⁷⁸. Отсюда утверждение критика, что, например, роман Хемингуэя «По ком звонит колокол» не входит в число лучших произведений писателя именно по причине неразрывной «привязки» к историческому и идеологическому контексту Гражданской войны в Испании. Далее мы попробуем «примерить» мысль Блума на литературу о Второй мировой войне и, возможно, позволим себе с ней не согласиться.

Литература, которая создавалась непосредственно в разгар боевых действий, действительно была лишена «преимуществ» литературы послевоенной, претендующей, ввиду своей отдаленности во времени, на объективность, отстранение и возможность «видеть “то, что есть” и “так, как оно есть”»²⁷⁹, однако она заложила основы и дала пространство для осмысления и переосмысления военных реалий в более поздних произведениях.

Распространенная тематика художественных произведений о Второй мировой включает описания батальных сцен, судеб воинских частей и отдельных людей; такая проза сосредоточена на конкретных боевых задачах, которые представлены в деталях и без особого внимания к более широкому политическому или идеологическому контексту. Отсюда в романах множество подробностей военного быта, обилие специальной – как официальной, так

²⁷⁷ Bloom H. *Genius*. London: Fourth Estate, 2002. P. 572.

²⁷⁸ Robinson D. More than a Period Piece: Hemingway's *For Whom the Bell Tolls* as a Reflection of the Spanish Civil War // *English Academy Review*. 2015. Vol. 32. No. 2. P. 89.

²⁷⁹ Тесля А.А. Документальная проза: проблема и история жанров // *Ученые заметки ТОГУ*. 2012. Т. 3. № 1. С. 7–17.

и разговорной – военной терминологии (названия военных операций, виды вооружения, рода войск, солдатский сленг и т.д.), описание мест и событий, в которых бывал и принимал участие сам автор в годы войны, возможно упоминание или непосредственное присутствие в сюжете реальных исторических личностей. Последнее требует некоторого уточнения: появление в пространстве художественного повествования реальных людей призвано, прежде всего, убедить читателя в подлинности происходящего. Однако существует, по Зауэрбергу, негласное правило, в соответствии с которым «вымышленная вселенная реалистического повествования может ссылаться на реальность только в вопросах, которые носят либо самый расплывчатый общий характер, то есть “создают фон” <...> введение персонажей из общественной жизни и освещение их поступков и поведения – табу»²⁸⁰. Подтверждение тому присутствует в американской военной литературе 1940-х гг.: реальные люди упоминаются в художественных текстах (Чарли Чаплин в рассказе Сэлинджера «Мягкосердечный сержант»; Гитлер и Сталин в романе Колдуэлла «Всю ночь напролет» и др.), но введение их в сюжет как полноправных участников действия в произведениях, претендующих на достоверное изображение действительности, невозможно. Вместо этого писатели вынуждены прибегать к узнаваемым иносказаниям и аллюзиям. Так, например, прототипом генерала Марвина в романе Дж. Херси «Колокол для Адано» очевидно является генерал Паттон, принимавший участие в тех же военных операциях, о которых идет речь в романе, и известный своей вспыльчивостью и суровостью по отношению к подчиненным.

Писатели-фронтовики, такие как Дж.Д. Сэлинджер, И. Шоу и Г. Браун, доносили до читателя сиюминутность боя и раскрывали особенности быта армейской жизни, в то время как корреспонденты вроде Дж. Стейнбека и Дж. Херси предлагали более обобщенный, рефлексивный взгляд на абсурд и трагедию войны. Несмотря на идеологические ограничения и давление цензуры, эти авторы сумели выработать различные нарративные стратегии – от фронтовых сводок и бытописания до притчи и солдатской байки – чтобы исследовать природу конфликта и человеческое поведение в его крайних проявлениях. Их тексты стали отправной точкой для последующего осмысления Второй мировой войны в американской литературе, выполняя задачу художественно ухватить и описать «фрагмент эпохи» в момент его свершения.

3.1. Предвестия войны и реакция американской литературы на Перл-Харбор

Надвигающаяся с европейского континента угроза фашизма, посягавшего на идеалы

²⁸⁰ Sauerberg L.O. Fact into Fiction: Documentary Realism in the Contemporary Novel. NY: Palgrave Macmillan, 1991. P. 4.

демократии, свободы и цивилизации, была явной и бесспорной уже в середине 1930-х гг. Одним из первых о ней возвестил Синклер Льюис (1885–1951), опубликовавший в 1935 г. роман с элементами антиутопии «У нас это невозможно»²⁸¹, где описал приход диктатора к власти в Соединенных Штатах и распространение его идей в американском обществе. Действие романа начинается в 1936 г. и развивается с указанием конкретных дат, что создает эффект репортажа, последовательной хроники происходящего. Захват власти фашистами показан не как мгновенный переворот, а как череда логичных политических шагов, растянутых во времени: от предвыборной кампании и победы на выборах до постепенного сворачивания демократических институтов, создания тоталитарных силовых структур и полного установления диктатуры. Сенатор, а затем президент Соединенных Штатов, Берцелиус Уиндрип не копирует Гитлера или Муссолини напрямую, а представляет собой специфически американский вариант популистской, националистической и антисемитской диктатуры. Уиндрип использует риторику патриотизма, «здравого смысла», борьбы с «красной угрозой» и «космополитами», апеллирует к традиционным ценностям и недовольству простых людей – все это было очень узнаваемо в американском политическом дискурсе 1930-х гг.

Книга была хорошо принята литературной критикой и стала бестселлером; к 1936 г. готовилась ее киноадаптация в студии “Metro-Goldwyn-Mayer”, однако из-за потенциальных проблем на немецком рынке (Дж. Брин, администратор Кодекса кинопроизводства, посчитал содержание романа «слишком антифашистским»²⁸²), производство картины было отложено на неопределенный срок.

Еще одним «ударом» по изоляционистским настроениям американцев должен был стать роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол»²⁸³, написанный по горячим следам его работы военным корреспондентом в Испании. Действие романа, сжатое до нескольких дней, хотя и является изображением локального конфликта, но служит «окном» в мир гражданских войн как универсального феномена мировой истории. Хемингуэй достигает этого через яркие, тревожные образы и эпизоды, усиливающие ощущение ужаса войны и ее моральной неоднозначности. Он детально фиксирует международное участие в конфликте: фашисты вооружены немецкими «Маузерами» и «Юнкерсами», а республиканцы используют советские истребители «Москасы». Формирование Интернациональных бригад, как отмечает Хелен Грэм, привлекло бойцов из Италии, Германии, Австрии, включая несегрегированную американскую

²⁸¹ Lewis S. *It Can't Happen Here*. Garden City (NY): Doubleday, Doran & Co, 1935. 456 p.

²⁸² Green J., Karolides N.J. *Encyclopedia of Censorship*. NY: Infobase Publishing, 2014. P. 74.

²⁸³ Hemingway E. *For Whom the Bell Tolls*. NY: Scribner, 1940. 471 p.

бригаду имени Авраама Линкольна²⁸⁴. Документальная точность подкрепляется тем, что у многих ключевых персонажей романа есть реальные прототипы: генерал Гольц списан с польского коммуниста Кароля Сверчевского, Карков – с советского журналиста и писателя Михаила Кольцова, а Мария – с журналистки Марты Геллхорн²⁸⁵, которой Хемингуэй был в то время увлечен. Идейно «По ком звонит колокол» выходит за пределы Пиренейского полуострова, исследуя общечеловеческие темы: честь, верность, предательство, моральный выбор перед лицом насилия, неизбежность смерти. Стремясь показать, что война породила ужасы, творимые обеими сторонами, Хемингуэй избегает упрощенного этического разделения на «черное» и «белое». Его главная цель, как подчеркивает А. Джозефс, – «заставить читателя понять насколько важна борьба с фашизмом»²⁸⁶. Эта позиция созвучна выступлению Хемингуэя на Втором конгрессе Лиги американских писателей в 1937 г.: «Писатели особенно заинтересованы в борьбе с фашизмом, потому что это единственная форма правления, которая не позволит им говорить правду»²⁸⁷. Хотя это замечание и игнорирует схожесть репрессивных механизмов фашизма с практикой других авторитарных и тоталитарных режимов, оно напрямую связано с ключевой идеей романа и во многом определяет его антифашистский пафос «По ком звонит колокол». Эта позиция приобрела особую актуальность после погружения Европы в мировую войну в сентябре 1939 г.

Параллельно с прямыми предупреждениями и осмыслением опыта Испании применительно к новой войне, звучали и более общие пророчества о неизбежности глобального конфликта, как в романе Томаса Вулфа «Домой возврата нет»²⁸⁸ (1940). Главный герой книги, Джордж Уэббер, ставший в середине 1930-х гг. свидетелем порядков, который установил Гитлер в Германии, рассуждает о перспективах неумолимо наступающей мировой войны и о необходимости для Америки все-таки в нее вмешаться:

“In this year of Our Gentle Lord 1934, “expert” observers say, Japan is preparing to go to war again with China within two years, Russia will join in with China, Japan will ally herself with Germany, Germany will make a deal with Italy, and then make war on France and England, America will try to stick her head into the sand, and so keep out of it, but will find it cannot be done and *will be drawn in*”²⁸⁹.

Начало Второй мировой войны способствовало разжиганию споров о месте

²⁸⁴ Graham H. The Spanish Civil War: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 45.

²⁸⁵ Baker C. Ernest Hemingway; A Life Story. London: Collins, 1969. P. 415.

²⁸⁶ Josephs A.. Hemingway's Spanish Sensibility / The Cambridge Companion to Ernest Hemingway. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 237.

²⁸⁷ Цит. по: Bouchard D. F. Hemingway. So far from Simple. NY: Prometheus Books, 2010. P. 125.

²⁸⁸ Wolfe T. You Can't Go Home Again. NY, Garden City: The Sun Dial Press, 1942. 743 p.

²⁸⁹ Ibid. P. 497–498. Курсив мой.

Соединенных Штатов в этом конфликте. О сложном процессе смены внешнеполитического курса государства и преодоления глубоко укоренившихся в обществе изоляционистских настроений красноречиво повествует Уильям Сароян в рассказе «Объявление войны» (“The Declaration of War”, 1944). В центре сюжета – перебранка в американской парикмахерской, происходящая третьего сентября 1939 г. Главный герой рассказа, парикмахер мистер Тагалавия, воспринимает сообщения о начавшейся в Европе войне как личное оскорбление и угрозу своему спокойствию и благополучию:

“The paper comes out with the headline War. The boy comes running into the shop. War. You come in for a haircut. War. Everybody believes. The world is full of fools. <...> I don’t want any more fools to come here and make me nervous. There is no war”²⁹⁰.

Его реакцией становится почти истерическое отрицание фактов и отказ продолжать исполнять свои профессиональные обязанности, пока нарушители спокойствия – мальчик Джон и рассказчик, писатель Дональд Кеннебек – не покинут помещение. Сароян показывает, как чувство обособленности от проблем окружающего мира глубоко закрепилось в сознании обывателей, создавая психологический барьер, преодолеть который оказывается сложнее, чем признать реальность глобального конфликта.

* * *

Серьезным потрясением для американской общественности стало падение Парижа 14 июня 1940 г. – этот город воспринимался не просто как столица союзника, а как символ западной цивилизации и культуры. Новости о его сдаче без боя вызвали шок, неверие и глубокую тревогу, активизировали дебаты между интервенционистами²⁹¹ и изоляционистами²⁹². Несмотря на изоляционистские настроения, в обществе резко возросло сочувствие к Франции и Британии, усилились призывы к увеличению поставок вооружений и помощи беженцам, стала более популярной идея обязательной воинской службы²⁹³. Для американских писателей, особенно для представителей «потерянного поколения», чья молодость и творческое становление были неразрывно связаны с Парижем 1920-х гг., это событие приобрело глубоко личное измерение. Хемингуэй, напрямую связывая нынешние военные поражения в Европе с

²⁹⁰ Saroyan W. The Declaration of War / Dear Baby. NY: Harcourt, Brace and Company, 1944. P. 100–101.

²⁹¹ Интервенционистами, например, был создан «Комитет по защите Америки путем оказания помощи союзникам» (“Committee to Defend America by Aiding the Allies”) главной задачей которого стало обеспечение национальной безопасности Соединенных Штатов во время Второй мировой войны. Организация считала, что наилучшей стратегией для этого является оказание экономической и материальной поддержки союзникам, особенно Великобритании в ее кампании против нацистской Германии.

²⁹² В противовес интервенционистскому, набирал влияние Комитет «Америка прежде всего» (“America First Committee”), выступавший против вступления Соединенных Штатов во Вторую мировую войну. Был распущен после нападения на Перл-Харбор.

²⁹³ Так в сентябре 1940 г. был принят Закон о выборочной подготовке и службе: “Selective Training and Service Act”.

шаткостью заключенного в Великой войне мира, в предисловии к антологии «Люди на войне» категорично заявляет: “This war is only a continuation of the last war. France was not beaten in 1940. France was beaten in 1917”²⁹⁴. Гертруда Стайн переживала войну в оккупированной Франции: в день падения Парижа вышла ее мемуарная книга «Париж, Франция» (“Paris France”, 1940), сочетающая в себе мысли о французах и их культуре с детскими воспоминаниями Стайн. В 1945 г. писательница подробнее раскроет тему своего опыта переживания оккупации в книге «Войны, которые я видела» (“Wars I Have Seen”)²⁹⁵.

Нападение Японии на Перл-Харбор, по замечанию историка культуры Дж. Треглоуна, не стало полной неожиданностью для Америки, поскольку, начиная с середины 1930-х гг., газеты и журналы были полны историй о японском милитаризме и угрозе со стороны Тихого океана²⁹⁶. В июле 1940 г. “Time” опубликовал карту «США против Японии: Тихоокеанская проблема»²⁹⁷, на которой были обозначены расстояние от Токио до Сан-Франциско и Перл-Харбора, а также приведены приблизительные данные о составе военно-морских сил Америки и Японии.

Нужно отметить, что, несмотря на значительность события, сиюминутный отклик на него был представлен преимущественно в малых литературных и в нефикциональных формах (репортажи, пропагандистские фильмы, плакаты, поэзия). Серьезное осмысление удара по Перл-Харбору в крупной американской литературе было отложено. Немногочисленные произведения, в которых упоминались эти события, начали появляться лишь годы спустя: например, рассказ Дж.Д. Сэлинджера «Мягкосердечный сержант» (1943), романы Дж. Джонса «Отсюда и в вечность» (1951), Г. Воука «Ветра войны» (1971), Г. Видала «Золотой век» (2000) и др. В большинстве случаев атака на американскую военную базу не становилась центральной темой таких произведений, а фигурировала как некоторый факт из прошлого героев, в настоящем переживающих уже другие жизненные трудности.

Сразу после нападения Америка объявила войну Японии и Германии; в стране началась мобилизация. О настроениях и мыслях американцев, горящих желанием дать отпор врагу за нападение на свою страну и ранним утром 8 декабря 1941 г. штурмующих призывные пункты, пишет в одном из эпизодов романа «Молодые львы» И. Шоу. Кроме того, отразили в своих произведениях личный опыт прохождения через систему массового призыва в армию и писатели Дж.Д. Сэлинджер (рассказ «Неофициальный рапорт об одном пехотинце», 1942) и У. Сароян (роман «Приключения Уэсли Джексона», 1946). Как правило, послевоенная

²⁹⁴ Men at War. Ed.: Hemingway E. NY: Crown Publishers, Inc, 1955. P. xx.

²⁹⁵ Подробнее об этом: Swartz S. The Autobiography as Generic “Continuous Present”: Paris France and Wars I Have Seen // ESC: English Studies in Canada. 1978. Vol. 4. No. 2. P. 224–237.

²⁹⁶ Treglown J. Mr. Straight Arrow. P. 53.

²⁹⁷ “U.S. v. Japan The Pacific Problem”, автор – картограф и иллюстратор Роберт М. Чапин. URL: <https://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/usversusjapan-chapin-1940>

американская литература изображала этот процесс лишенным ореола патриотических настроений – если в уловившем настроение текущего момента рассказе Сэлинджера незадачливым добровольцем мистером Лолором движет желание отомстить тем, из-за кого его сын получил ранение в Перл-Харборе, то Сароян представляет армию в целом и призывной пункт (как место, где страдания Уэсли Джексона только начинаются) в частности как пространство тотального подавления свободы воли, куда насильственно отправляют молодых людей, неспособных дать отпор или откупиться. Все три писателя в своих текстах максимально достоверно передали личное отношение к армейским порядкам и к необходимости участия в войне: Сэлинджер, после того, как в 1940 г. из-за проблем со здоровьем не смог отправиться на фронт добровольцем, был призван весной 1942 г. и с энтузиазмом взялся за освоение военных профессий; Сароян до последней минуты войны выступал бескомпромиссным пацифистом; Шоу, осмысливший военные события на некоторой временной дистанции, продемонстрировал свою позицию более взвешенно и спокойно. Он дает достаточно широкий обзор поводов для участия американцев в войне и отдельно объясняет свою мотивацию отправиться в призывной пункт:

“In the days before the attack he had tried not to think it out, but, remorselessly, his conscience had made the decision for him. If the war began, he could not hesitate. As an honorable citizen, as a believer in the war, as an enemy of Fascism, as a Jew... He shook his head. There it was again. That should have nothing to do with it. Most of these men were not Jews, and yet here they were at six-thirty of a winter’s morning, the second day of the war, ready to die. And they were better, he knew, than they sounded. The rough jokes, the cynical estimates, were all on the surface, embarrassed attempts to hide the true depths of the feeling that had brought them to this place. As an American, then”²⁹⁸.

Таким образом, американская литература 1930-х – начала 1940-х гг. последовательно разрушала иллюзии изоляционизма, предупреждая о фашистской угрозе и приближающейся войне через своеобразные пророчества, антиутопии, обращение к другим военным конфликтам. Падение Парижа, бомбежки немецкой авиацией Лондона и Ковентри стали кульминацией этих тревог, заставив писателей осознать неотвратимость глобального конфликта. Однако даже на фоне этих мрачных прогнозов нападение на Перл-Харбор 7 декабря 1941 г. стало для Соединенных Штатов шокирующим событием, которое переживалось как национальная травма. Если предвоенная литература анализировала гипотетическую опасность, то теперь

²⁹⁸ Shaw I. The Young Lions. NY: Random House. 1948. P. 176.

писателям предстояло осмыслить реальную войну, в которую незамедлительно вступили США.

3.2. Художественный текст между пропагандой и искусством: повесть Дж. Стейнбека «Луна зашла» и роман Э. Колдуэлла «Всю ночь напролет»²⁹⁹

Управление военной информации активно формировало пропагандистскую повестку, выпуская руководства для создателей медиа-продукции³⁰⁰ и просветительские материалы по отдельным вопросам³⁰¹: например, богато иллюстрированная брошюра «Негры и война»³⁰², в которой излагались аргументы в пользу поддержки войны чернокожими и предостережения афроамериканцев о том, что они потеряют в случае победы Германии.

Из-за общественного скептицизма по отношению к пропаганде, которая распространялась Комитетом по общественной информации в США во время Первой мировой войны, а также из-за настороженности перед методами пропагандистской машины фашистских режимов, Соединенные Штаты приняли так называемую «стратегию правды» (“strategy of truth”), в соответствии с которой распространение информации не было напрямую направлено на пропагандистское влияние на общественность, но, тем не менее, формировало верную информационную повестку. Главной литературной организацией внутренней пропаганды стал созданный в 9 декабря 1941 г. Р. Стаутом Писательский Военный Совет (“Writers’ War Board”), в который входили такие писатели, драматурги, критики, журналисты, сценаристы и общественные деятели, как Ф.П. Адамс, П. Бак, К. Кармер, С.В. Бенет, В.Ван Брукс, М. Коннели, Л. Хьюз, Э. Марроу, Ю. О’Нил, Д. Томпсон, Т. Уайлдер и др.

Изначально организованная как очередной Комитет, организация должна была от лица американских писателей содействовать продаже военных облигаций, однако вскоре вышла за рамки этой деятельности. Цели Совета были изложены в его первом годовом отчете, среди них упоминалось: «Выступать связующим звеном между американскими писателями и правительственными учреждениями США, которым требуются произведения, способные помочь выиграть войну <...> художественная литература, статьи, песни, радиоматериалы для

²⁹⁹ При написании данного раздела диссертации использованы результаты научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее (Фисенко (Суркова) А.С. Роман Эрсина Колдуэлла «Всю ночь напролет»: художественный текст между пропагандой и искусством // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2024. № 4. С. 160–169).

³⁰⁰ Например, «Правительственное информационное руководство для киноиндустрии» (“Government Information Manual for the Motion Picture”). См.: Koppes K.R., Black G. D. Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies. NY: The Free Press, London: Collier Macmillan Publishers, 1987. 375 p.

³⁰¹ О борьбе европейского Сопротивления, о дипломатии Риббентропа, о гитлеровской тактике «войны на уничтожение», о налогообложении, о расовых вопросах. Подробнее см. Суржик Д.В. Деятельность Управления Военной Информации в 1941–1945 годах // Новая и новейшая история. 2013. № 1. С. 11.

³⁰² Owen C. Negroes and the War. U. S. Government Printing Office, 1942. 72 p.

трансляций, сценарии для войсковых смотров, личные выступления писателей и т.д.»; «Инициировать и руководить мероприятиями по продвижению военных усилий, включая создание радиопостановок и мероприятий по укреплению зарождающейся Организации Объединенных Наций» и т.д.³⁰³ Работая в тесном контакте с властями, Совет напрямую рекомендовал авторам, какие темы поддерживать (героизм, единство нации), а какие (расовые конфликты, критика союзников, излишний пессимизм) – обходить вниманием.

Многие американские писатели, которые даже официально не входили в упомянутый Военный Совет, тем не менее, придерживались схожей стратегии «мягкой силы» в воздействии на соотечественников, стремясь донести до своих читателей мысль о несостоятельности идеи изоляционизма в условиях идеологической (со стороны Германии и Италии) и военной (со стороны Японии) угрозы. В некоторых случаях чрезмерная приверженность сиюминутному идеологическому нарративу не шла на пользу художественной ценности произведений; зато подобная литературная пропаганда играла важную роль как фактор внутренней консолидации американского общества и визуализации общенациональных целей, что соответствовало главенствующей государственной повестке. Здесь интересно рассмотреть случаи двух авторов – связанного с Управлением военной информации Джона Стейнбека и независимого (однако впоследствии обвиненного в излишних симпатиях к Советскому Союзу) Эрскина Колдуэлла, – «отрабатывавших» в своих произведениях конкретные внешнеполитические задачи.

Значимым произведением, написанным с целью предостережения американцев от политики невмешательства, стала повесть Дж. Стейнбека «Луна зашла»³⁰⁴. Весной 1940 г. писатель отправился в Мексику для работы над киносценарием «Забытая деревня», где неожиданно столкнулся с набиравшим обороты механизмом нацистской пропаганды: газеты печатали восторженные статьи об экономическом чуде, «новом порядке» Гитлера в завоеванных странах, на улицах встречалась свастика³⁰⁵. Встревоженный таким положением дел Стейнбек в письме к своему родственнику Дж. Гамильтону сообщает: «Немцы абсолютно превосходили союзников в плане пропаганды. Если это продолжится, они окончательно отобьют Центральную и Южную Америку у Соединенных Штатов»³⁰⁶. Так Стейнбек еще в 1940 г. увидел своими глазами и осознал, насколько реальна угроза насаждения нацистской идеологии в его стране. В октябре 1941 г., после встречи с президентом Рузвельтом, писатель принялся за написание повести «Луна зашла». Речь в ней идет о вооруженном захвате небольшого

³⁰³ Writers' War Board First Annual Report. Writers' War Board, 122 East 42nd Street, New York, New York, December 9, 1942. P. 5.

³⁰⁴ Steinbeck J. The Moon Is Down. NY: The Viking Press, 1942. 188 p.

³⁰⁵ Жданова Л.И. Путь повести Джона Стейнбека «Луна зашла» к советской сцене // Вопросы театра. 2015. № 3–4. С. 264–272.

³⁰⁶ Steinbeck: A Life in Letters / Ed.: E. Steinbeck, R. Wallsten. NY: Viking Press, 1975. P. 205.

североевропейского городка армией неназванной страны. Мэр и жители этого города дают молчаливый, но твердый отпор оккупантам, демонстрируя свое моральное превосходство над захватнической идеологией.

Первоначально действие повести должно было разворачиваться в Америке, однако, как отмечает Л.И. Жданова, «Служба иностранной информации отвергла это авторское решение, посчитав, что оно может деморализовать население страны»³⁰⁷. Это один из немногих известных случаев, когда правительство вмешивалось в творческий процесс. Критика отозвалась на повесть достаточно негативно – Стейнбека упрекали в слишком человеческом изображении немецких захватчиков, что «нивелировало агитационный запал книги»³⁰⁸. Персонажи Сопротивления (за исключением мэра Оурдена) в основном обрисованы схематично, как носители общей идеи. Они показаны почти монолитно сплоченными в своем молчаливом протесте, что несколько идеализирует реальность оккупации, в которой существовали также коллаборационизм и страх перед врагом. Однако подобное упрощение служило пропагандистской цели создания образа непоколебимого народа, которому – если принимать во внимание ориентированность повести и на внутреннюю публику – Соединенные Штаты рано или поздно обязаны протянуть руку помощи.

Текст повести в короткие сроки переведен силами Сопротивления на множество европейских языков (французский, датский, норвежский, голландский, итальянский и др.), подпольные типографии в оккупированных странах печатали ее тысячными тиражами. Отсутствие конкретных топонимов делало историю узнаваемой для жителей любой оккупированной страны, а выведенная Стейнбеком тактика внешне пассивного, но твердого сопротивления через молчание, саботаж и сохранение собственного достоинства была близка и понятна мирному населению. Особенный отклик получила «Луна зашла» в Норвегии – люди были уверены, что, по задумке американского писателя, действие повести разворачивается именно в их стране, и были «благодарны Стейнбеку за то, что он смог точно описать, как норвежцы относились к нацистам и сопротивлению»³⁰⁹. Повесть, по словам короля Норвегии, который в 1945 г. вручал Стейнбеку награду (Крест Свободы короля Хокона VII) за его вклад в Сопротивление, «подняла моральный дух всей его разоренной войной нации»³¹⁰.

В своей книге «Джон Стейнбек идет на войну: “Луна зашла” как пример пропаганды» Д. Коэрс проводит следующую параллель: точно так же, как Стейнбек столкнулся с резкой

³⁰⁷ Жданова Л.И. Путь повести Джона Стейнбека «Луна зашла» к советской сцене. С. 265.

³⁰⁸ Там же.

³⁰⁹ Coers D.V. John Steinbeck Goes to War: The Moon Is Down as Propaganda. Tuscalosa, Alabama: The University of Alabama Press, 2006. P. 50.

³¹⁰ Ibid. P. 30.

критикой на родине, французский писатель Веркор был встречен в штыки соотечественниками-эмигрантами в Нью-Йорке, Лондоне и Алжире, которые даже обвинили автора «Молчания моря» в оправдании коллаборационизма. С другой стороны, так же, как «Луна зашла» легко находила своего читателя в Европе, жители оккупированной Франции с восторгом восприняли повесть Веркора, потому что почувствовали, что она реалистично отражает их ситуацию. Причину такого несоответствия между критическими отзывами читателей, которые находились в свободных странах, и теплым приемом тех, кто жил в Европе в условиях оккупации, Коэрс видит в том, что, избегая «пропагандистских разглагольствований», Стейнбек, как и Веркор, «демонстрировал не только тонкое психологическое восприятие ситуации, но и уважение к утонченности своей европейской аудитории»³¹¹.

Иной пропагандистской стратегии придерживался Эрскин Колдуэлл, приступая в начале 1942 г. к работе над романом «Всю ночь напролет»³¹² – историей об одном из партизанских отрядов, действовавших на оккупированных территориях Советского Союза. Он хотел исчерпать собранный им за время пребывания в СССР материал, а также вновь привлечь внимание американской общественности, которое после атаки на Перл-Харбор переместилось на тихоокеанский фронт, к военным действиям на востоке Европы³¹³. Именно там, по мнению Колдуэлла, были сосредоточены основные силы и интересы стран Оси, а Советский Союз продолжал нуждаться в поддержке Америки. Желание – уже в качестве романиста, а не автора путевых дневников и пропагандистских репортажей – привлечь своих соотечественников на сторону СССР и обосновать смену внешнеполитического курса на союзничество и расширение программы ленд-лиза, привело к созданию этой противоречивой, но в целом положительно принятой критиками книги. В своей автобиографии Колдуэлл пишет: «Цель романа состояла в том, чтобы в художественной форме изобразить то, какую роль во время войны играло гражданское население в Советском Союзе. Мне казалось, что так называемая партизанская война должна была стать важной составляющей международных конфликтов в будущем, и что описание ее реалий будет интересно американцам»³¹⁴. Партизаны, выбранные Колдуэллом в качестве объекта художественного изображения, действительно играли важную роль во Второй мировой войне. В романе показаны принципы устройства и деятельности партизанского отряда, которые соответствовали положениям Указа Президиума Верховного Совета СССР от 16 июля 1941 г. С содержанием документа Колдуэлл ознакомился в дни своего пребывания в Москве: 17

³¹¹ Ibid. P. 131.

³¹² Caldwell E. All Night Long. NY: The Book league of America, 1942. 283 p. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой ANL и указанием страниц.

³¹³ Подробнее см. Фисенко (Суркова) А.С. Роман Эрскина Колдуэлла «Всю ночь напролет»: художественный текст между пропагандой и искусством // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2024. № 4. С. 160–169.

³¹⁴ Caldwell E. Call It Experience: The Years of Learning How to Write. NY: Duell, Sloan and Pearce, 1951. P. 209.

июля он передавал этот текст в эфире CBS³¹⁵.

Колдуэлл, который за время своего пребывания в СССР смог совершить лишь одну поездку к линии фронта, располагал только той информацией о советских партизанах, которая была им получена из сообщений в газетах или в ходе бесед с красноармейцами. Тем не менее, он был убежден, что история об их героизме, дополненная его собственными наблюдениями за местностью в смоленских деревнях и поселках, разрушенных оккупантами, послужит весомым вкладом в поддержание союзнических отношений между СССР и США.

Роман «Всю ночь напролет» отличался от книг, написанных Колдуэллом до поездки в Советский Союз: в 1930-е гг. и в послевоенное время его произведения об американском Юге, где действующими лицами выступали хорошо знакомые автору бедные издолщилики или униженные афроамериканцы, были живыми, убедительными, в отличие от романа о советских партизанах, полного пропагандистских штампов и обобщенных ситуаций. В речи героев зачастую звучат патриотические лозунги и высказывания, вероятно, подчерпнутые Колдуэллом из заголовков газет, сообщений Совинформбюро и надписей на агитационных плакатах «Окна ТАСС» в военной Москве: “The Hitlerites are strong, very strong. It’s not going to be easy to beat them. But we’ll follow them over every inch of ground, killing them one by one if that’s the only way, until there’s not a single Hitlerite left. For every life they take, we’ll take two of theirs” (ANL: 58); “Someday we will all be brothers again and no man will try to make a slave of another” (ANL: 59); “Each one of us is responsible for the success or failure of the enemy <...> Every partisan is dutybound to serve our motherland with the devotion of a Red Armyman” (ANL: 74) и т.д.

Главный герой, Сергей, остро ощущает необходимость любыми средствами сражаться с немецкими оккупантами, разлучившими его с возлюбленной. Для этого он вступает в ряды партизанского движения, где быстро завоевывает авторитет и успешно справляется с порученными ему заданиями. Мысли о жене, находящейся в плену, постепенно отходят на второй план, вытесняемые всеобъемлющим чувством долга перед страной и товарищами, чьи жизни зависят от решений и приказов Сергея. Сам герой на протяжении повествования претерпевает незначительные изменения, и связаны они скорее не с развитием его индивидуальных качеств или эволюцией характера (так как с самого начала романа он предстает решительным и ответственным бойцом), а с возрастающим пониманием значения массовой борьбы, где каждый человек важен не как личность, а как единица сопротивления. Эту мысль в романе красноречиво подчеркивает один из партизанов: “They will kill me, too, some day. But another Fyodor will take my place. They can’t kill all the Fyodors in Russia. That’s

³¹⁵ Caldwell J.E. Erskine Caldwell, Margaret Bourke-White, and the Popular Front (Moscow 1941). Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. The University of Arizona. 2014. P. 408.

why they can never defeat us. There will always be a Fyodor to destroy them” (ANL: 266).

Колдуэлл на протяжении всего романа приписывает своим персонажам упрощенные эмоции и мотивировки поступков. Череда испытаний, выпавших на долю Сергея, представляет собой собранную по отрывкам историй фронтовиков сюжетную линию, где герои и происходящие с ними события кажутся взаимозаменяемыми частями мозаики. Шаблонными фразами говорит умирающий политрук Николай, после успешно проведенного партизанским отрядом подрыва немецкой радиостанции под Будней. В высоко драматичном ключе он просит Сергея оставить его умирать, чтобы остальные смогли спастись: “I want you to think of me every time you raid the Nemetskies. Each time I want you to kill a share for me. You’ll know that I’m watching you. It will be just the same as if I were there with you. I don’t mind dying when I know that you will be doing that for us” (ANL: 119). Сам стиль, в котором написан роман, достаточно сухой и лаконичный: автор в основном заостряет внимание лишь на действиях героев и диалогах.

Все это в свое время заставило часть критиков усомниться в художественной ценности нового романа писателя. Так корреспондент журнала “The Saturday Review” Э.Ф. Вулф в своей рецензии пишет: «Новая книга, как и предыдущая, является работой опытного репортера. “Всю ночь напролет” подается как роман о партизанской войне в России. На самом деле это вообще не роман в том смысле, в каком произведения мистера Колдуэлла “Табачная дорога” и “Божий маленький акр” являются романами»³¹⁶. Главная претензия автора статьи к писателю заключается в том, что персонажи его довоенных южных романов душой принадлежали той земле, где они жили, в то время как партизаны в книге «Всю ночь напролет» духовно не были русскими: «Увезите Сергея, главного героя романа, подальше от покрытых “белым мхом” березовых рощ среднерусского плоскогорья. Поселите его в сербских горах, и он будет действовать как четник с мертвой хваткой. Высадите его возле китайского рисового поля, и Чан Кайши сможет использовать его в качестве ночного снайпера. Он – выдающийся воин, изображенный среди изысканных описаний русского пейзажа. Но его родина – пишущая машинка автора»³¹⁷.

Писатель изобразил советских партизан в выгодном для военного времени свете. К тому моменту, когда книга оказалась в руках читателей, США находились в состоянии войны уже почти год, в течение которого Советскому Союзу уже удалось остановить и отразить атаки стран Оси на нескольких фронтах. При этом исход войны все еще был неясен – особенно в вопросе о послевоенных государственных границах некоторых европейских стран и сферах

³¹⁶ Wolfe A.F. Mr. Caldwell’s Russian Landscape. Rev. of All Night Long, by Erskine Caldwell // The Saturday Review. 1942. December 19. P. 8.

³¹⁷ Ibid. Четники – балканские партизаны. Чан Кайши (1887–1975) – китайский военный и политический деятель.

политического влияния Америки и СССР. Несмотря на то, что опыт знакомства Колдуэлла с особенностями партизанской войны ограничивался лишь беседами с военными корреспондентами и одним разговором с настоящим партизаном во время его поездки на фронт, он все равно был осведомлен об этом уникальном явлении намного больше, чем рядовые американские читатели, что позволило его роману «Всю ночь напролет» продаваться большими тиражами.

Роман, как и предыдущие травелоги и статьи Колдуэлла о России, нес в себе большое пропагандистское значение и следовал идеологическим установкам, которые диктовала жестокая реальность войны и которые в тот момент были нужнее, чем попытки запечатлеть действительность во всей ее полноте.

3.3. Литературные фронтовые сводки: малая проза Дж.Д. Сэлинджера и Г. Брауна³¹⁸

Для писателей, которые в качестве рядовых пехотинцев принимали участие в боевых действиях, и чья жизнь ежедневно подвергалась смертельному риску, самым подходящим способом в художественной форме выразить свои впечатления и переживания стала малая проза. Рассказы были более функциональны для фиксации сиюминутных впечатлений и для лаконичной и точной передачи эмоционально наполненных образов войны. Некоторые из таких рассказов печатались в журнале “Yank”, предназначенном только для военнослужащих, другие – в широко распространяемых по Соединенным Штатам периодических изданиях, вроде “The New Yorker”, “Collier’s”, “The Saturday Evening Post”, “Story” и др. Тематика, спектр литературных приемов и языковых норм варьировалась в зависимости от характера издания: если в “Yank” авторам позволялось говорить на темы, понятные и близкие тысячам рядовых солдат, но потенциально бросающие тень на пропагандируемый непорочный образ американской армии, то в журналах для гражданской аудитории писатели зачастую прибегали к «лакировке», обходили стороной «опасные» темы и стремились поддержать боевой дух населения.

Рассказы с фронта имели большой вес и с охотой принимались крупными американскими газетами и журналами, что открыло путь в литературу многим начинающим авторам – например, Джерому Дэвиду Сэлинджеру (1919–2010), чьи произведения, спустя несколько лет отказов, стали активно публиковаться после поступления его на военную службу.

³¹⁸ При написании данного раздела диссертации использованы результаты научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее (Суркова А.С. Армейская проза Дж. Д. Сэлинджера: становление классика (1940–1943) // Вопросы литературы. 2025. № 3. С. 61–73).

27 апреля 1942 г. рядовой Сэлинджер был направлен на учебный плацдарм в Форт-Дикс, Нью-Джерси, оттуда его перевели в Форт-Монмут, где он десять недель проходил подготовку в войсках связи. Прощения писателя о зачислении его в Школу офицеров были отклонены (на войну он отправится в звании сержанта). Затем Сэлинджера назначили инструктором военной авиации и перевели в Главную летную школу ВВС США в Бейнбридже, Джорджия. Спустя год, после тщательной проверки на благонадежность, начинающего писателя, владеющего немецким и французским языками, определили в контрразведку и перевели в новое место дислокации и обучения – на окраину Балтимора, Мэриленд. Работа инструктором в Школе младших авиационных специалистов ВВС США в Бейнбридже – важный этап для становления Сэлинджера как писателя. Несмотря на загруженный распорядок дня и непростые условия жизни (по его словам, это была жаркая, болотистая местность, в которой Уильям Фолкнер и Эрскин Колдуэлл могли бы устроить «литературный пикник»³¹⁹), именно здесь были созданы рассказы, которые пришлось по вкусу редакторам крупных литературных журналов. Многие персонажи, как и их автор, перебрались из дорогих нью-йоркских квартир в армейские казармы, пересмотрели свои взгляды на жизнь и впервые задумались о необходимости повзрослеть³²⁰.

Представление об условиях жизни, взаимоотношениях между сослуживцами и о восприятии военными собственной репрезентации в Голливуде дает рассказ Сэлинджера «Мягкосердечный сержант», написанный в Бейнбридже в 1943 г. Здесь звучит сквозная для многих ранних рассказов писателя тема преднамеренного искажения кинематографом образа войны:

“You see a lot of real handsome guys always getting shot pretty neat, right where it don’t spoil their looks none, and they always got plenty of time, before they croak, to give their love to some doll back home. <...> And meantime, all the other real handsome guys, his buddies, got plenty of time to watch the handsomest guy croak. Then you don’t see no more, except you hear some guy with a bugle handy take time off to blow taps. Then you see the dead guy’s home town, and around a million people, including the mayor and the dead guy’s folks and his doll, and maybe the President, all around the guy’s box, making speeches and wearing medals and looking spiffier in mourning duds than most folks do all dolled up for a party”³²¹.

Такая картина резко контрастирует с судьбой, которая постигла самого

³¹⁹ Славенски К. Дж. Д. Сэлинджер. Человек, идущий через рожь. СПб.: Азбука-Классика, 2014. С. 72.

³²⁰ Суркова А.С. Армейская проза Дж. Д. Сэлинджера: становление классика (1940–1943) // Вопросы литературы. 2025. № 3. С. 62–63.

³²¹ Salinger J.D. Soft-Boiled Sergeant // The Saturday Evening Post. 1944. April 15. P. 18.

«мягкосердечного» сержанта, Берка, героически, но безвестно погибшего во время нападения японской авиации на Перл-Харбор. Рассказчик, 16-летний Филли Бёрнс, знакомится с сержантом в первые дни своей службы в армии – старший товарищ, единственный из его сослуживцев, он проявляет сочувствие и помогает неопытному солдату адаптироваться в новом месте. Сперва Берк дает Бёрнсу примерить свои медали, а затем ведет в кино, на фильм «Великий диктатор» (“The Great Dictator”, 1940), сценаристом, режиссером и исполнителем главной роли которого выступил Чарли Чаплин³²².

Несмотря на отталкивающую внешность, сержант Берк вызывает симпатию своими действиями по отношению к молодому солдату. О его прошлых боевых заслугах говорят медали (среди них, например, “Croix de Guerre”³²³), которые он без тени позерства или высокомерия бросает на кровать плачущему подростку-рассказчику, чтобы его подбодрить. Из рассказа становится ясно, что у самого Сэлинджера к этому моменту возросло чувство солидарности и привязанности к своим однополчанам, о чем говорят следующие слова: “I met more good guys in the Army than I ever knowed when I was a civilian”³²⁴. Войсковая часть в рассказе представлена как место, где существует четкое разделение на группы в соответствии со званием – солдаты общаются только с солдатами, сержанты – с сержантами, лейтенанты – с лейтенантами и так далее. Оттого поступок Берка и становится для Филли таким неординарным, и оттого память о сержанте остается с ним на долгие годы. То же презрение к «кастовости» и личной безопасности проявляет Берк и в последние минуты своей жизни: во время нападения на Перл-Харбор, узнав о том, что трое солдат-индейцев решили укрыться от вражеских пуль в холодильнике, сержант Берк спасает их ценой собственной жизни: “He died all by himself, and he didn’t have no messages to give to no girl or nobody, and there wasn’t nobody throwing a big classy funeral for him here in the States, and no hot-shot bugler blowed taps for him”³²⁵.

18 января 1944 г. состоялось долгожданное событие – после двух лет подготовки Сэлинджер и его сослуживцы поднялись на борт военно-транспортного корабля «Джордж Вашингтон» и отправились в Англию для прохождения последних учений перед высадкой в Нормандии. Последним предфронтовым рассказом, написанным на американской земле, стал «День перед прощанием» (“Last Day of the Last Furlough”, 1944) – это второй эпизод в своеобразном цикле о военной судьбе Винсента Колфилда и его друга, техника-сержанта

³²² Ранее девушка Сэлинджера, 18-летняя Уна О’Нил, не дождавшись писателя из армии, вышла замуж за Чарли Чаплина.

³²³ Военный крест, французская награда за особые боевые заслуги, которая вручалась также и иностранцам.

³²⁴ Ibid. P. 32.

³²⁵ Ibid. P. 85.

Джона Бэйба Глэдуоллера. Значительная роль в рассказе принадлежит Винсенту, но главным героем здесь выступает Бэйб. Сэлинджер, очевидно, ассоциировал себя с ним, так как в первом же предложении упоминает звание и личный номер солдата (32325200), которые совпадают с его собственными. Рассказ, вероятно, мог быть задуман как своеобразное прощальное письмо родным в случае смерти его автора на поле боя.

Четко проговариваются здесь мотивы вступления в войну на далеком континенте – как для самого Сэлинджера, так и для многих других американцев, в чью жизнь внезапно вторглась война:

“This is my home, Babe thought. This is where I was a boy. <...> But this is where Mattie is sleeping. No enemy is banging on our door, waking her up, frightening her. But it could happen if I don’t go out and meet him with my gun. And I will, and I’ll kill him”³²⁶.

12-й пехотный полк, вместе с которым рядовой Сэлинджер высаживался в секторе «Юта» в Нормандии, в первые недели своего боевого пути понес самые большие потери из всех подразделений американской армии: если перед началом операции в нем числилось 3080 человек, то к июлю в живых осталось только 1130³²⁷. Серьезной проблемой для солдат, помимо вражеских пуль и снарядов, был также холод: осенью в Хюртгенском лесу в полку Сэлинджера из-за мороза погибло более тысячи человек. Солдатам приходилось спать в окопах, полных ледяной воды, без теплой одежды и зимней обуви, без достаточного для ночевки под открытым небом количества одеял³²⁸. В своих воспоминаниях дочь Сэлинджера, Маргарет, пишет: «Сколько я помню отца, он никогда не воспринимал как должное тот факт, что ему тепло и сухо и никто его не подстрелит. Однажды мать звала его в поход с ночевкой, а он ответил, оскорбленный в лучших чувствах: “Бога ради, Клэр, я всю войну провел в окопах. И никогда больше, клянусь тебе, не буду ночевать под открытым небом без особой нужды”»³²⁹.

В рассказе «Солдат во Франции» (“A Boy in France”, 1945) нет ни намека на былую браваду и патриотический настрой «тыловых» произведений Сэлинджера – на первый план здесь выходят усталость, холод, тоска по дому и желание выспаться. Писатель упоминает множество реалий полевой жизни: “half a can of pork and egg yolks” (стандартный армейский паек), “muddy blanket rolls”, “entrenching tool”; описывает механизм поиска свободного окопа, чтобы провести в нем ночь:

“When his mind was filled to its unhappy capacity, one cheerless, nightful trend rose to the

³²⁶ Salinger J.D. Last Day of the Last Furlough // The Saturday Evening Post. 1944. July 15. P. 64.

³²⁷ Славенски К. Дж. Д. Сэлинджер. С. 119.

³²⁸ Фисенко (Суркова) А.С. Сержант с личным номером 32325200: Как война повлияла на творчество Дж. Д. Сэлинджера // Горький Медиа. 2023. 9 мая. URL: <https://gorky.media/context/serzhant-s-lichnym-nomerom-32325200/>

³²⁹ Сэлинджер М. Над пропастью во сне: Мой отец Дж. Д. Сэлинджер. СПб: ООО «Издательство “Лимбус Пресс”», 2006. С. 69.

top: Look for a place to sleep. Get on your feet. Get your blanket roll. You can't sleep here"³³⁰.

Описание истощения, грязи, боли ("everything hurts", "aching legs", "lost a whole fingernail") и накопившегося военного стресса передано с клинической точностью: "his mind empty out from a thousand bungholes", "the little war thoughts... began to trickle back into his mind... filled to its unhappy capacity"³³¹. Рассказ показывает читателям "The Saturday Evening Post" изнанку войны: грязь, кровь, запах, физическое неудобство, привычку к отсутствию сентиментальности по отношению к мертвому телу. Контрастируют с этим мечты солдата – Бейба Глэдуоллера – о чистой одежде, вкусном кофе, приятной граммофонной музыке и милой девушке, читающей что-нибудь из Эмили Дикинсон или Уильяма Блейка, а главное – этот рефрен звучит семь раз – о запертой на засов двери ("and I'll bolt the door"³³²).

Чтобы отвлечься от холода, боли и усталости солдат достает из кармана пачку газетных вырезок и читает одну из них, посвященную премьере очередного голливудского фильма: "The Rockets' Red Glare"³³³. В короткой заметке приведено интервью с легкомысленной юной звездой Джинни Пауэрс, которая впервые оказалась в большом городе и мечтала познакомиться с «простым славным парнем в солдатской форме» ("honest-to-goodness G.I."). Мечта девушки сбылась – она встретила майора из Управления военной информации: "he's stationed right in New York! How's that for luck?"³³⁴. Бейб, чья часть в этот момент находится более чем в 7000 км от Нью-Йорка, а именно под открытым «холодным и плаксивым» французским небом, в отчаянии выбрасывает газетную вырезку из окопа. Затем он бережно достает перчитанное уже десятки раз письмо от своей не по годам умной сестренки Матильды и бессознательно повторяет ее последние слова: "Please come home soon"³³⁵.

Рассказы Сэлинджера, написанные и опубликованные в годы войны³³⁶, представляют собой адаптацию фронтового опыта под эстетические и идеологические рамки крупных литературных журналов. Элементы документальности у него не переходят в откровенный натурализм, не стремятся шокировать читателей: например, кровь на оставшемся в окопе немецком одеяле ("bloody, unlamented Kraut blanket"³³⁷), очевидно символизирует такое

³³⁰ Salinger J.D. A Boy in France // The Saturday Evening Post. 1945. March 31. P. 21.

³³¹ Ibid.

³³² Ibid.

³³³ Такого фильма не существовало до 2000 г. Сэлинджер, очевидно, взял для этого названия строчку из гимна США.

³³⁴ Ibid. P. 92.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ В том числе «Раз в неделю – тебя не убудет» ("Once A Week Won't Kill You ", 1944), и «Сельди в бочке» ("This Sandwich Has No Mayonnaise", 1945).

³³⁷ Ibid. P. 21.

обычное на войне явление, как смерть, но автор избегает говорить об этом напрямую. Такая «дозированная», но убедительная достоверность удовлетворяла запрос гражданской аудитории на «окопную правду» о войне, избегая при этом неподходящей для массового издания мрачности или пропагандистского пафоса.

Как уже говорилось, другой публикационной этики придерживались издатели журнала “Yank”. Являясь подразделением издаваемой Министерством обороны газеты “Stars & Stripes”, журнал, разумеется, соблюдал принципы цензурирования материалов, допускаемых к публикации, но при этом стремился быть голосом и зеркалом своих читателей-солдат, используя более смелые и прямые методы, чем многие гражданские издания. Акцент делался на повседневном опыте военных на фронте и в тылу: окопная жизнь, марши, ожидание, бой, ранения, госпитали, отношения с местным населением, скука, армейский быт, юмористические байки на службе. Язык публикуемых рассказов был простым, разговорным, близким к солдатскому сленгу; героями выступали обычные парни из разных уголков Америки, с которыми читатели могли себя ассоциировать; размер рассказов не превышал одной страницы. Авторами литературного раздела “Yank Fiction” были как уже имевшие писательский опыт и добившиеся определенного признания в Соединенных Штатах У. Сароян³³⁸ и Г. Браун, так и не профессиональные к тому моменту литераторы М. Миллер и У. Краснер, а также обычные солдаты, не связавшие в послевоенные годы свою карьеру с литературным творчеством: Д. Скотт, Р. Дункан, У. Мэй, Г. Бланк, Б. Амар, Дж. Уильямс, Л.А. Бродски, Л. Зинберг, Х. Джейкобс, А.Н. Малофф, У. Бернштейн, В. Уильямс, Г. Роббинс, Б. МакБринн, Г. Райт, У. Блэдсо, А. Адлер, К. Хаппел.

В первые годы существования журнала на его страницах нередко появлялись рассказы Гарри Брауна (1917–1986), выпустившего к началу войны высоко оцененные литературными критиками сборники стихов «Поэма о Банкер-Хилле» (“The Poem of Bunker Hill”, 1940) и «Конец десятилетия» (“The End of a Decade”, 1941). В 1941 г. Браун поступил на службу в Инженерный корпус армии США, прошел военную подготовку в Вирджинии, а затем присоединился к редакции журнала “Yank” где в 1942–1943 гг. вышло восемь его рассказов: «Рассветный патруль», «3/4 дюжины морских волков вляпались в армию», «Салют!», «Камуфляж», «Не только лошади умеют брыкаться», «Подводная лодка», «Жаркий мост», «Полковник и его голубь»³³⁹. Кроме того, он писал для еженедельника юмористическую

³³⁸ Saroyan W. The Sweetheart of Co. D. // Yank. 1943. June 25. P. 20-21.; Saroyan W. Thoughts While Goldbricking // Yank. 1943. October 8. P. 14.

³³⁹ Brown H. Dawn Patrol // Yank. 1942. July 1. P. 4-5.; Brown H. Salute! // Yank. 1942. July 15. P. 7.; Brown H. Camouflage // Yank. 1942. July 22. P. 17.; Brown H. 3/4 Doz. Gobs Get Tangled in Army // Yank. 1942. July 29. P. 17.; Brown H. Horses Aint the Only Things that Buck // Yank. 1942. September 2. P. 19.; Brown H. Submarine // Yank. 1942.

колонку о рядовом-золотоискателе, и в 1945 г. издательство “Alfred A. Knopf” собрало эти рассказы в сборнике «Арти Грингроин, рядовой первого класса»³⁴⁰.

В рассказе-зарисовке из жизни инженерной роты «Жаркий мост» повествование ведется от лица неназванного старшего сержанта. Перед подразделением стоит задача построить мост для приближающейся бронеколонны, однако солдаты в этот жаркий день устраивают мирный бунт – по одному прыгают с моста в воду, чтобы освежиться. Работа от этого идет быстрее, так что под конец строительства примеру своих подчиненных следует и суровый капитан. Сцена прибытия бронеколонны, застающей радостно плещущегося в воде капитана, сочетает в себе как комическую составляющую (“There was the captain with his bars and all floating on his back and blowing out water like a whale with the heaves”³⁴¹), так и нескрываемые гордость и уважение рассказчика к человеческому поступку своего командира.

Рассказ напоминает военную байку, солдатский фольклор. Браун широко использует просторечие, повторяет грамматические ошибки и упрощения, свойственные разговорной речи (“was rated”, “we was”, “they was”, “ain’t”, “hunderd an’ ten”), вплетает в текст военный сленг (“top kick” – старший сержант, “Joes” – рядовые, “shavetail” – новичок-офицер, “КР” – дежурство по кухне, “QMC” – Специальная интендантская служба Армии США), – все это создает иллюзию подлинного солдатского рассказа, взгляда «изнутри». По имени называется лишь один солдат, рядовой Кини, который первый бросился в воду и задал пример своим сослуживцам. Реакции и действия персонажей на протяжении всей истории абсолютно узнаваемы: усталость и ворчание солдат (“gripping like hell”³⁴²), попытки облегчить свое физическое состояние купанием, праведный гнев и мастерская ругань капитана, его переживания о карьере, в финале – невысказанная, но явная удовлетворенность ротой, уложившейся с постройкой моста в срок.

Несмотря на ироничность описанной ситуации и упомянутые жалобы на тяжелые условия работы, в рассказе ощущается глубокая гордость рассказчика за род войск, в котором

November 4. P. 17.; Brown H. Hot Bridge // Yank. 1943. January 20. P. 5.; Brown H. The Colonel and His Squab // Yank. 1943. May 14. P. 18.

³⁴⁰ Brown H. Artie Greengroin PFC. NY: Alfred A. Knopf, 1945. 150 p.

О ходе и условиях боевых действий в Италии Браун как очевидец событий высказался в повести «Прогулка под солнцем» (“A Walk in the Sun”, 1944). По сюжету, во время высадки союзников в Салерно на итальянском полуострове вымышленный взвод теряет своего лейтенанта и старшего сержанта из-за вражеского огня, совершает перегруппировку, чтобы решить, что им делать дальше, и вскоре лишается также своего старшего унтер-офицера. Сюжет повести следует за оставшимися членами взвода, пытающимися выполнить свою миссию, основываясь на единственной подсказке, которая у них есть: карте, найденной на теле лейтенанта. Критики без энтузиазма приняли это произведение Брауна, уступающее его поэзии и малой прозе.

³⁴¹ Brown H. Hot Bridge // Yank. 1943. January 20. P. 5.

³⁴² Ibid.

сам автор успел послужить в начале войны (“us Engineers are the most inventive boys”³⁴³). Сама война здесь показана через конкретный, почти будничный, но экстремальный пример тяжелого труда и торжества жизни.

В том же формате комичной военной байки написан рассказ «Полковник и его голубь». Документальное начало проявляется здесь на нескольких уровнях. Прежде всего, это языковая фактура: повествование ведется от лица сержанта, живо и прямолинейно рассказывающего (вероятно, своим соседям по госпитальной палате), каким образом он получил пулю: “And the reason I’m where I am is because I got a wound in me backside. It ain’t because I was running away, neither”³⁴⁴. Его речь насыщена просторечиями (“twenny”, “gahdam”, “woik”, “stummick”), грамматическими «ошибками» (“I been”, “they was”, “he says”), характерными для устного, неформального общения, что соответствует установке журнала на аутентичность и близость к читателю-солдату. К документальному плану относится и предметный мир рассказа, детали армейского быта и сленга: упоминание «walkie-talkie» (рация «уоки-токи»), «shavetails» (молодые лейтенанты), «Joes» (рядовые), «Purple Heart» (медаль «Пурпурное сердце»), «GHQ» (штаб армии). Эти детали, знакомые каждому солдату, выполняют функцию социально-бытовой конкретики, «помещающей» повествование в реалии военной жизни.

Однако Браун не просто фиксирует реальность, но художественно осмысляет и гиперболизирует ее, возводя конкретный случай в ранг универсальной истории об абсурде войны и армейских порядках, при которых серьезные трудности выпадают лишь на долю низшего армейского состава. Сюжет рассказа гротескный и в чем-то абсурдный: небольшая разведывательная группа во главе с недавно прибывшим из штаба полковником попадает в немецкое окружение и не может настроить рацию; полковник (старый связист) на второй день засады решает воспользоваться проверенным средством донесения информации и отправить своего голубя в штаб армии с просьбой о подмоге; оказывается, что сержант Макдермотт съел птицу; полковник в ярости отдает приказ провинившемуся сержанту отправиться в штаб «вместе с голубем», находящимся у него в желудке; Макдермотт прорывается сквозь огонь противника и доставляет донесение, а рассказчик получает упомянутое ранение. Абсурдность подчеркивается реакцией полковника, чья приверженность устаревшим методам (“In the good ole days we had pigeons. And we still got pigeons”) и формальная логика доводятся до предела.

Таким образом, частный, анекдотический случай трансформируется в сатиру на военное командование, представленное в образе комичного, оторванного от реальности штабного офицера. Ирония рассказа достигает апогея в финале: “And can you imagine what happened after

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Brown H. The Colonel and His Squab // Yank. 1943. May 14. P. 18.

that? Well, I'll tell you. That bassar McDermott got the Purple Heart. I guess the colonel got another pigeon. All I got was this slug in me stern"³⁴⁵.

Таким образом, малая проза Сэлинджера и Брауна, при всей разности их публикационных стратегий и художественных приемов, стала одним из способов осмысления травматического опыта войны. Если Сэлинджер, работая для «гражданских» журналов, создавал универсальные, не шокирующие, эстетически выверенные, но оттого не менее пронзительные образы абсурда и тоски, то Браун в “Yank” напрямую говорил с солдатом на его языке, делясь со своими читателями знакомым им окопным бытом и высмеивая армейский абсурд.

3.4. Бытописание войны в глубоком тылу: У. Фолкнер, С. Беллоу, А. Миллер

В то время как многие молодые (и не очень) писатели вместе с армейскими подразделениями своими глазами наблюдали за ходом боевых действий, в самих Соединенных Штатах ряд выдающихся авторов обращался к военной теме от лица простых людей в глубоком тылу, истории о которых стали своеобразным документом неофициальной стороны войны.

Почти десять процентов американцев служили в армии; военное положение повлияло на жизнь каждого человека, огромные силы гражданского населения были направлены на поддержку фронта. Тыл (“home front”) Соединенных Штатов поддерживал свою армию и армии союзников разными способами, включая добровольчество, нормирование и контроль цен на продукты и предметы первой необходимости, повышение налогов и т.д. Производство большинства товаров (например, домашней техники), было ограничено до окончания войны³⁴⁶. Управление военной информации отмечало, что «мужчины и женщины, работающие на производстве и дома, являются такой же частью фронта, как и солдаты в зоне боевых действий»³⁴⁷.

Подобный социальный фон отразился на литературе военных лет, обнажив проблемы гражданского населения, чей привычный уклад жизни был потревожен войной. По понятным причинам, в таких текстах в меньшей степени проявляют себя черты военной документалистики, однако, «злоба дня» и в этом случае обуславливала тяготение бытописательства к специфичному «документальному реализму». Хотя здесь и не описываются боевые действия, но на первый план выходят скрытые конфликты американского общества,

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Schneider C.G., Schneider D. World War II: Eyewitness History. NY: Facts on File, 2003. P. 57.

³⁴⁷ Koppes K.R., Black G. D. Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies. NY: The Free Press, London: Collier Macmillan Publishers, 1987. P. 142.

большее внимание уделяется психологическому состоянию отдельных людей, их тревоге перед неопределенностью и возможной потерей близких.

Одной из тем, часто звучащих в подобных произведениях, был страх перед необходимостью расставания с родственниками, призванными или уходящими добровольцами на фронт. Например, в неопубликованном рассказе Дж.Д. Сэлинджера «Последний и лучший из Питеров Пэнов» (“The Last and Best of the Peter Pans”, 1942) идет речь о споре между Винсентом (прообразом брата будущего Холдена Колфилда из «Над пропастью во ржи») и его матерью Мэри Мориарти. Мэри спрятала его призывную анкету, так как совсем недавно лишилась другого сына, Кеннета, и не хочет потерять еще и Винсента. Несмотря на ссору, вспыхнувшую между Мэри и молодым человеком, он быстро успокаивается и называет мать «последним и лучшим из Питеров Пэнов», так как подобно этому литературному герою она задумывается о продлении жизни – но не своей, а своих детей³⁴⁸.

Вторую мировую войну Уильям Фолкнер (1897–1962) называл «плохой для писательства»³⁴⁹. В 1942 г. писатель пытался поступить на службу в ВВС США, но получил отказ, что, несомненно, сильно его огорчило. В целом состояние Фолкнера на протяжении всех военных лет было подавленным, о чем свидетельствуют его проникнутые горечью письма Роберту К. Хаасу 27 мая 1940 г. («Когда в 1919 году я снял форму, то поклялся, что никогда и нигде больше не надену ее, ни за что, ни для кого. А теперь не уверен. Я, конечно, уже ни на что не гоюсь, в бою продержался бы минуты две. Но у меня такое чувство, что, может, так оно было бы и лучше, поскольку ради того, что останется после этой войны, жить, конечно же, не стоит»³⁵⁰) и Малькольму А. Франклину 4 июля 1943 г. («Эта война принесет перемены. Если этого не произойдет, если политиков и всех, кто управляет Америкой, не заставят наполнить смыслом пустые и болтливые слова о свободе, тогда те, кто выживет, впустую потратят свое драгоценное время, а те, кто погибнет, принесут напрасную жертву»³⁵¹).

В рассказе Фолкнера «Два солдата» (“Two Soldiers”, 1942) отчаяние матери, чей сын Пит после налета на Перл-Харбор записался в армию, вызывает у женщины антипатриотические настроения. Она готова согласиться на то, чтобы японцы оккупировали Америку, лишь бы они не трогали ее семью и не нарушали привычного течения жизни: “I don’t want him to go. I would rather go myself in his place, if I could. I don’t want to save the country. Them Japanese could take it

³⁴⁸ Славенски К. Сэлинджер. С. 70.

³⁴⁹ Minter D.L. William Faulkner, His Life and Work. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1980. P. 198–200.

³⁵⁰ Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М., Радуга, 1985. С. 411.

³⁵¹ Там же. С. 414.

and keep it, so long as they left me and my family and my children alone”³⁵². Подобные умонастроения в целом были свойственны американцам, чей привычный уклад жизни был потревожен войной: мирные жители еще помнили об ужасах и лишениях Первой мировой и вновь были вынуждены расстаться со своими родными.

Рассказ точно фиксирует момент получения известия о японском нападении простыми людьми в южной глубинке – Фолкнер демонстрирует это через реакцию на радиосообщение маленького мальчика, не понимающего ни что такое Перл-Харбор, ни масштаба стоящей за этими словами катастрофы. Последовательно документируется механизм отправки на войну: прослушивание радио, решение, поездка на автобусе в ближайший крупный город (Мемфис), поиск пункта записи, отправка на сборный пункт (Литл-Рок). Показаны трудности перемещения (расстояния, стоимость билета), столкновение сельского жителя со штабной бюрократией. Поданная через детскую перспективу наивность, буквальность восприятия, эмоциональность и «нелитературная» разговорная речь создают эффект неотрефлексированного слепка с реальности. Рассказ вписан в вымышленное пространство Фолкнера (округ Йокнапатофа), которое является микрокосмом американского Юга. Элементы «документального реализма» служат здесь созданию правдивого портрета этого мира, его обитателей, их проблем и реакции на исторические потрясения.

«Два солдата» были сразу же приняты журналом “The Saturday Evening Post” и опубликованы 28 марта 1942 г. Кроме того, история была включена в учебник для средней школы, а позже планировалась ее экранизация. Исходя из этого, можно сделать вывод, что рассказ уловил настроение взволнованного нападением на Перл-Харбор американского общества. Однако в большинстве своем критики считали рассказ «Два солдата» и его продолжение, «Не погибнет» (“Shall Not Perish”, 1943), слишком патристичными и сентиментальными. Например, Фредерик Карл утверждал, что «Два солдата» был «куском патристической чепухи»³⁵³ (“piece of patriotic fluff”), а Ханс Скей – что он был написан, «чтобы заработать деньги и удовлетворить желания среднего читателя “Post”»³⁵⁴.

Другой ракурс восприятия военных событий представил Фолкнер в рассказе «Осень в пойме» (“Delta Autumn”, 1942). Прямое упоминание Гитлера (“Austrian paper-hanger”) и страх перед его экспансией нивелируется свойственной американцам уверенностью в своих силах. В словах охотников Маккаслина и Лигейта слышится нескрываемая бравада – на предположение о том, что Гитлер добьется своего и захватит их страну, следует пространное возражение:

³⁵² Faulkner W. Two Soldiers / The Collected Short Stories of William Faulkner. Vol. 1. London: Chatto & Windus, 1958. P. 66.

³⁵³ Karl F.R. William Faulkner: American Writer. NY: Weidenfield and Nicolson, 1989. P. 61.

³⁵⁴ Цит. по: Skei H.H. William Faulkner: The Novelist as Short Story Writer. Oslo: Universitetsforlaget, 1985. P. 269.

“‘We’ll stop him in this country,’ Legate said. ‘Even if he calls himself George Washington.’

‘How?’ Edmonds said. ‘By singing God bless America in bars at midnight and wearing dime-store flags in our lapels?’

‘So that’s what’s worrying you,’ the old man said. *‘I aint noticed this country being short of defenders yet, when it needed them. You did some of it yourself twenty-odd years ago, before you were a grown man even. This country is a little mite stronger than any one man or group of men, outside of it or even inside of it either’*”³⁵⁵.

В рассказе звучат отголоски сходящих на нет к 1942 году споров об изоляционизме и вмешательстве в мировой конфликт: “when the time comes and some of you have done got tired of hollering we are whipped if we dont go to war and some more are hollering we are whipped if we do”³⁵⁶. В дальнейшем разговоре раскрывается и печальная подноготная жизни в США начала 1940-х: вызванная последствиями Великой депрессии безработица³⁵⁷, забастовки, государственные пособия, из-за которых «половина людей не хочет работать, а другая половина не может, даже если бы и хотела»³⁵⁸. Бойд – еще один охотник – говорит, что людям не хватает одежды и еды, в то время как для крупного скота последнего в изобилии. В его фразе “Too much not-butter and not even the guns” обыгрывается популярный в 1930-е гг. немецкий лозунг поддержки милитаристской политики «Пушки вместо масла!» (нем. “Kanonen statt Butter”). Упоминается еще один штрих эпохи – агитирующие записаться в армию вербовщики, не обладающие высокими моральными качествами: “Sally Rand with a sergeant’s stripes and not even the fan couldn’t fill the army rolls”³⁵⁹.

Фолкнер, обращаясь к фактам современной реальности, передает напряженные общественные настроения военной Америки через эмоциональный спор персонажей разных поколений. Цинизм и отчаяние сталкиваются здесь с патриархальной верой в силу и устойчивость страны, основанной на историческом опыте Гражданской войны. Лирическая, медитативная поэтика пейзажа (“The sensation was familiar to him... the last hill, at the foot of which the rich unbroken alluvial flatness began as the sea began at the base of its cliffs, dissolving away beneath the unhurried November rain as the sea itself would dissolve away.” “<...> he would look ahead past the jerking arc of the windshield wiper and see the land flatten suddenly and swoop,

³⁵⁵ Faulkner W. Delta Autumn / Go Down, Moses. NY: The Modern Library Book, 1970. P. 338 (Курсив мой – А.С.).

³⁵⁶ Ibid. P. 339.

³⁵⁷ При этом утверждение о безработице в годы войны расходится с официальной статистикой: к осени 1941 г. безработица в стране упала вдвое (с 7,7 миллионов человек до 3,4 миллионов), а к концу войны достигла исторического минимума – 700 000 человек.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Ibid. Салли Рэнд (1904–1979) – американская киноактриса, исполнительница эротических танцев.

dissolving away beneath the rain as the sea itself would dissolve”³⁶⁰) резко контрастирует с отрывистым, резким диалогом о Гитлере и экономическом и социальном состоянии общества. Этот контраст отражает разрыв между миром природы/традиции и миром политики/кризиса, вторгающимся даже в «священное» пространство охоты.

Писатель и драматург Артур Миллер (1915–2005) в годы Второй мировой войны был освобожден от военной службы из-за полученной в детстве травмы. В своих произведениях 1940-х гг. он также затрагивал темы, волновавшие простых американцев в тылу: в романе «Фокус»³⁶¹ он рассматривает проблему широко распространенного и документально подтвержденного³⁶² в годы войны в Соединенных Штатах бытового антисемитизма, а в пьесе «Все мои сыновья»³⁶³ (“All My Sons”, 1947), основанной на реальных событиях, исследует моральную ответственность, которую несет хозяин завода, отправивший на фронт бракованную партию авиационных двигателей. «Фокус» был опубликован в ноябре 1945 г., через два месяца после окончания Второй мировой войны, и указывал на проблему, которая, очевидно, не могла громко звучать в разгар боевых действий и по мере сил искоренялась Управлением военной информации.

Подходящая к концу война в романе гремит очень далеко, и в привычную жизнь нью-йоркцев вторгается лишь слабыми отголосками – на первый план выведены издержки, которые она приносит, и повсеместный антисемитизм и расизм (в отношении к афро- и латиноамериканцам), гипербализованно выведенный Миллером в репликах и действиях соседей и работодателей главного героя (“All we gotta do is make it hot for them and they’ll pack up”. ‘Who?’ <...> ‘The Jews on our block. And then we’ll help the boys across the avenue with the Spies’ (F: 12)). Радиосводки и газетные заголовки о войне постоянно присутствуют в романе, упоминаются ограничения на продажу бензина, работа женщин на заводах. Все это создает атмосферу напряженности и страха, на фоне которой расцветает ксенофобия.

Миллер описывает повсеместные оскорбления, бойкоты, угрозы и физическое насилие, основанные исключительно на предполагаемой «еврейскости» мистера Ньюмена. Из-за своей фамилии и формы очков он теряет престижную работу, подвергается издевательствам соседей и вступает в конфронтацию с организацией, напоминающей реально существовавшее в Соединенных Штатах с середины 1930-х до 1940 г. крайне правое антисемитское политическое

³⁶⁰ Ibid. P. 335.

³⁶¹ Miller A. Focus. NY: Reynal & Hitchcock, 1945. 217 p. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой F и указанием страниц.

³⁶² См., например: Carr S.A. Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History up to World War II. Cambridge University Press, 2002. 360 p.; Shapiro E.S. The Approach of War: Congressional Isolationism and Anti-Semitism, 1939–1941 // American Jewish History. 1984. Vol. 74. No. 1. P. 45-65.

³⁶³ Miller A. All My Sons. NY: Reynal & Hitchcock, 1947. 83 p.

объединение «Христианский фронт» (“Christian Front”).

Миллер писал свой роман во время войны, когда масштабы Холокоста еще не были полностью известны, но он, сам имея польско-еврейское происхождение, не мог игнорировать происходящее в Европе и попытался связать американский бытовой антисемитизм с нацистским геноцидом. Эпизодом, призванным «встряхнуть» обьятую ксенофобией общественность в романе становится просмотр художественного фильма, изображающего казнь группы евреев и вступившегося за них христианского священника. Прообразом для изложенных Миллером событий могли послужить случаи массовых казней, которые нацистские власти проводили на территории оккупированной Польши.

Короткие, наполненные визуальными образами фразы имитируют смену кадров и напоминают ремарки («Фокус» – первый роман Миллера, до этого момента он писал только пьесы и сценарии для радиоспектаклей):

“A wide field, empty in early morning.

Two low bushes show up now, come closer. A man arises from behind them. He is bruised and seems to have just come out of unconsciousness.

He feels his arm and then starts walking” (F: 198).

Кадры массовых казней на оккупированных территориях стали широко доступны только после 1945 г., а правительство США ограничивало показ шокирующих материалов, чтобы не подрывать моральный дух населения. Сцена в кинотеатре не является документальной констатацией фактов, однако она все равно выполняет важную сюжетобразующую функцию, подчеркивая контраст между происходящим на экране и реакцией на это зрителей. Молитвы раввина и священника, их просьбы отменить казнь группы евреев («играли их по большей части весьма симпатичные актеры. Да, волосы у всех были темные, но ни крючковатого носа, ни кривой ухмылки не было ни у одного, и залу это не нравилось»³⁶⁴) то и дело прерываются неуместными смешками в кинозале:

“The rabbi and the priest stop before a German officer. The rabbi starts to make a speech. He says that the prisoners are innocent. He says that they must not be killed merely because they are Jews.

‘HA!’

The single burlesque of a laugh flew like a star through the black theatre air” (F: 200).

Резко контрастирует с происходящим в фильме и сменивший финальные титры эпизод

³⁶⁴ Миллер А. Фокус. М.: Текст, 2007. С. 291–292.

анимационного сериала кинокомпании “Warner Brothers”³⁶⁵. «Знакомый маленький поросенок» бежит по лесу с тяжелым ружьем, а за ним на скутере едет кролик – показанная ранее трагедия нивелируется этим фарсом, подчеркивающим нравственное безумие американского общества.

Другой аспект тыловой жизни раскрывает отбывавший в годы войны службу на Торговом флоте Сол Беллоу (1915–2005) в своем дебютном романе «Между небом и землей» (букв. – «Болтающийся человек»; “Dangling Man”, 1944). Рассказчик, Джозеф, в форме дневниковых записей, охватывающих период с 15 декабря 1942 г. по 9 апреля 1943 г., описывает свое «подвешенное» состояние во время почти годового ожидания отправки в армию и ставит перед собой и читателями ряд экзистенциальных вопросов. Дневниковая форма «Между небом и землей» служит задаче показать, как война вторгается в частную жизнь и сознание «маленького человека», который осознает себя запертым в тюрьме собственных мыслей, отрезанным от будущего. Джозеф постепенно приходит к пониманию того, что его поиски абстрактного совершенства «паразитичны»³⁶⁶ и отчуждают его от сообщества, как и отрицание прошлого. Главный герой – бывший коммунист, он выступает против фашизма и уверен, что ему необходимо противостоять силой, но при этом он хочет сохранить личный нейтралитет, одновременно желая вступить в армию и в то же время своеобразно абстрагироваться от этого. В романе присутствует упоминание множества реалий военного времени: плакаты, призывающие бить японцев; газеты с фронтовыми сводками; слухи о добившихся высоких званий знакомых; речи уличных проповедников; книги воспоминаний ветеранов битвы за Батаан и т.д. Сбивчивым языком, с нескрываемым раздражением, подробно описаны разные стадии бюрократических проволочек в процессе прохождения комиссий и медосмотров:

“At the end of September I was informed by letter that I had been investigated and approved and again, in accordance with the regulations, I was instructed to present myself for a second blood test.

A month later I was notified that I was in 1a and was told to hold myself ready. Again I waited.

Finally, when November came, I began to inquire and found that through a new clause affecting married men my induction had been postponed. I asked for reclassification, pleading that I had been prevented from working. After three weeks of

³⁶⁵ В романе отсутствует название мультфильма, но речь явно идет о “Looney Tunes”.

³⁶⁶ Possler K. The Significance of Structure in Dangling Man and Humboldt's Gift // Studies in American Jewish Literature. 1977. Vol. 3. No. 1. P. 21.

explaining, I was transferred to 3a”³⁶⁷.

Беллоу использует военный контекст не для воспевания патриотического желания попасть в армию и дать отпор врагу (что было достаточно нетипично для литературы, изданной до официального завершения боевых действий), а для исследования тем отчуждения, потери идентичности и абсурдности бюрократии на фоне мировой катастрофы. Обрисованный Беллоу образ армии как колоссальной и запутанной абсурдной бюрократической машины выйдет на первый план в романах 1960-х гг.: например, у К. Воннегута и Дж. Хеллера.

Завершается роман долгожданным решением о призыве, которое воспринимается Джозефом как спасение от невыносимой неопределенности, даже ценой потери свободы. Он в ироничной форме «передает свою волю» в руки армейских командиров:

“I am no longer to be held accountable for myself; I am grateful for that. I am in other hands, relieved of self-determination, freedom canceled.

Hurray for regular hours!

And for the supervision of the spirit!

Long live regimentation!”³⁶⁸

Добровольный отказ от свободы и смирение с абсурдной армейской системой парадоксальным образом представляются герою единственным способом обрести почву под ногами и прекратить свое «подвешенное» состояние. Как отмечает Р. Лиан, герои Беллоу, как и их европейские и американские собратья, глубоко отчуждены, «отрезаны от семьи, жены, друзей, города, общества и Бога», чувствуют себя «скорее мертвыми, чем живыми»³⁶⁹. Однако Беллоу предлагает иной путь спасения, отличный от ницшеанского бунта Мейлера или бегства Хеллера. Его персонажи «никогда не уведутся так далеко за пределы человеческого, чтобы они не смогли найти дорогу назад» (L: 106). Таким образом, финальный жест Джозефа нельзя рассматривать как капитуляцию, – это сложный экзистенциальный выбор. Принятие «чужой воли» становится для него формой отказа от парализующего индивидуализма и шагом к воссоединению с сообществом, пусть даже таким механистическим, как армия.

Литература, создававшаяся в глубоком тылу во время Второй мировой, выполняла роль зеркала, отражающего будни войны вдаль от фронта и общественное сознание нации, переживающей глобальную травму. Контраст между грандиозным масштабом мировой войны и

³⁶⁷ Bellow S. *Dangling Man*. NY, Cleveland: Meridian Books, 1964. P. 11.

³⁶⁸ Ibid. P. 191.

³⁶⁹ Lehan R. *A Dangerous Crossing: French Literary Existentialism and the Modern American Novel*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1958. P. 107. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой L и указанием страниц.

мелочностью проблем, волновавших людей в тылу (спрятанная анкета, цена автобусного билета, оскорбление соседа, очередь в военкомате), обнажает абсурдность войны, стиравшей границы между фронтом и домом. Эти тексты показывают, как под поверхностью патриотического единства и мобилизации кипели тревоги, сохранялась разобщенность и вставали моральные дилеммы. Запечатленные в произведениях страх, экономическая неустроенность, бытовая ксенофобия, экзистенциальная растерянность и столкновение этических устоев с суровой реальностью мирового конфликта предвосхищают глубокий кризис идентичности и переоценку ценностей, которые охватят американское общество и отразятся в литературе послевоенных десятилетий.

3.5. Влияние военных корреспонденций на тематику и поэтику художественной прозы: Дж. Херси³⁷⁰

Джон Херси, чья журналистская деятельность была подробно рассмотрена выше, посвятил событиям освобождения Италии роман «Колокол для Адано» («A Bell for Adano», 1944). В основу книги был положен сюжет, описанный Херси годом ранее в статье «AMGOT за работой» для журнала «Life».

Как в истории из статьи, бесчисленным множеством положительных качеств обладает и главный герой романа «Колокол для Адано», майор Джопполо, – старший офицер союзного военного правительства. Он ловко справляется со всеми доверенными ему задачами, зачастую пренебрегая приказами вышестоящего руководства, вместо этого выстраивая доверительные отношения с жителями итальянского города Адано. Это вымышленный сицилийский портовый город, созданный по образцу Ликаты; Бенито Муссолини действительно расплавил 700-летний колокол из этого города для изготовления боеприпасов.

С самого начала, в предисловии, автор разъясняет своим читателям, какие цели преследует привлечение внимания к таким людям, как майор Джопполо: “I think it is important for you to know about Major Joppolo <...> I beg you to get to know this man Joppolo well. We have need of him. He is our future in the world”³⁷¹. Только он, со своим упорством и врожденным чувством справедливости, а не пафосные речи политиков или десятки подписанных документов, по мнению Херси, может обеспечить покой и стабильность после завершения

³⁷⁰ При написании данного раздела диссертации использованы результаты научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее (Суркова А.С. Художественное и документальное в американской военной прозе: роман Дж. Херси «Колокол для Адано» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. 2025. № 2. С. 187–201).

³⁷¹ Hersey J. A Bell for Adano. NY, Garden City: The Sun Dial Press, 1945. P. 2. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой ВА и указанием страниц.

войны. В том же предисловии приводится байка об истории аббревиатуры “AMGOT” и излагается миссия Соединенных Штатов в освобожденной Европе:

“America is on its way into Europe. You can be as isolationist as you want to be, but there is a fact. Our armies are on their way in. Just as truly as Europe once invaded us, with wave after wave of immigrants, now we are invading Europe, with wave after wave of sons of immigrants.

Until there is a seeming stability in Europe, our armies and our after-armies will have to stay in Europe” (BA: 2).

Америке, по мысли Херси, посредством грамотного управления, предстоит «научить» Европу (в данном случае – Италию) позабытым основам демократизма. Причем действовать необходимо именно методом майора Джопполо, а не жестокого генерала Марвина.

Текст романа пестрит деталями, с документальной точностью перенесенными автором из его собственного опыта наблюдения за американскими войсками в Европе. Начинается история в точно указанную дату, 10 июля 1943 г., – реальный день вторжения союзников на Сицилию, – с последних минут «зачистки» города от фашистских диверсантов. AMGOT назначает майора Виктора Джопполо, американца итальянского происхождения (что важно для развития сюжета – в отличие от своих сослуживцев, он может говорить с горожанами напрямую, без переводчика), комендантом города Адано. Глазами майора читатель видит плачевную картину последствий вторжения: труп итальянки, разрушенные здания, воронки от снарядов; он сходит с «раздвижного трапа LCI № 9488», идет по улицам города с названиями, частично совпадающими с топонимами реальной Ликаты.

Образ сержанта Борта, помощника Джопполо, война для которого «была циничной шуткой, и главной своей задачей он считал заставить людей относиться к ней менее серьезно» (BA: 4), Херси, вероятно, наделил своими собственными чертами; из его уст часто звучат ироничные замечания, снижающие порой чрезмерный пафос речей майора:

““We will call it the Via of July Ten.”

‘So you’re renaming the streets already. Next you’ll be raising monuments, Major Joppolo, first to an unknown soldier, then to yourself. I don’t trust you men who are so sentimental and have too damn much conscience”” (BA: 5).

В биографии Борта также есть опыт работы корреспондентом в ежедневной венгерской газете “Pester Lloyd” и в бостонском отделении журнала “The Herald Magazine”; он делает меткие, зачастую жестокие, но оттого не менее правдивые замечания о реальном положении вещей:

“There’s a war going on. Fishermen get blown up in the harbor here. Children get

run over in the streets. There's one case of malaria in every six people. And you can't think about anything but tinkling a bell" (BA: 250).

Своим романом Херси стремился показать американскую армию как источник демократических благ; вывести ее офицеров спасателями утраченных духовных ценностей. Так, майор Джопполо, выяснив, что горожанам больше всего не хватает 700-летнего колокола, который забрал для военных нужд Муссолини, прикладывает все усилия и делает своей первостепенной задачей поиск нового колокола – символа свободы для Адано. Когда майор ведет переговоры об этом с представителями военно-морского флота, он так аргументирует необходимость возвращения городу колокола:

"He made the town's need for a new bell seem something really important, and he made the bell seem a symbol of freedom in Adano. He made it seem as if the people of Adano would not feel truly free until they heard a bell ringing from the clock tower of the Palazzo. And not just any bell. He described what he thought was needed in the bell: a full, rich tone; no crack of any kind; and a touch of history that would mean something to the Italians" (BA: 207).

Члены военно-морского клуба ("Navy Club") – единственная категория людей, которая не поднимает майора на смех и относится к его просьбе со всей серьезностью; в конце именно с их помощью город вновь слышит колокольный звон. Приведенной выше выдержке из беседы американских военных предшествует долгий разговор с вкраплениями военной лексики, вероятно, не единожды слышанный автором романа в годы его участия в операциях ВМФ США на Гуадалканале: "They talked for a while about how the invasion was going, and about a destroyer that had been hit by a *Jerry divebomber*, and about the Italian Navy <...> And I hear that every ship was on station within ten minutes of *H hour*" (BA: 206. Курсив мой – А.С.). Джопполо неоднократно высказывает свое восхищение военно-морским флотом ("I take my hat off to the Navy", "Navy's the only bunch that can get anything done around here"), что перекликается с тем же восхищенным тоном, в котором написаны репортажи Херси о боях на Соломоновых островах.

Демократические принципы, которым теперь предстоит следовать жителям Адано, поначалу вызывают у них замешательство: майор запрещает фашистские приветствия и целование рук при встрече; справедливо решает проблемы жителей города, с которыми они ежедневно могут к нему обратиться; не позволяет формироваться новым «элитам»; разрешает слушать любые радиостанции. На примере последнего эпизода интересно сравнить текст статьи Херси из "Life" с текстом романа:

“AMGOT at Work”, 1943.	“A Bell for Adano”, 1944.
<p>“They can listen to the radios. They came to me and asked <i>if they could keep their receiving sets</i>. I said <i>sure</i>. They were surprised. They asked <i>what stations they could listen to</i>. I said <i>any stations</i>. They said, ‘<i>Can you mean it?</i>’ Now they <i>prefer the English news</i> to the Italian propaganda broadcast saying Sicilians are being oppressed by Americans”³⁷².</p>	<p>““I asked him <i>if I could listen to my radio</i>’.</p> <p>He said: ‘<i>Why not, crier?</i>’</p> <p>I asked him <i>what station I would be permitted to listen to</i>. I asked: ‘Should it be the Radio of Algiers, or should it be the Radio of London which is called B.B.C.?’</p> <p>He said: ‘Reception here is best for Radio Roma. Why don’t you <i>listen to the one you can hear the best?</i>’</p> <p>I said: ‘<i>Can you mean it?</i> Radio Roma is anti-American. It has nothing but slander for the Americans.’</p> <p>And he said to me: ‘Crier, I love the truth, and I want you to love it too. You listen to Radio Roma. You will hear that it is three fourths lies. I want you to judge for yourself and to want the truth. <i>Then perhaps you will want to listen to the other broadcasts</i> which you cannot hear quite so clearly”’ (BA: 40).</p>

О возможности слушать радио в романе спрашивает Меркурио Сальваторе, глашатай города Адано. Сцена разворачивается в очереди к продуктовому киоску, где толпа людей делится своими впечатлениями о новых порядках. После пересказа разговора с майором Джопполо, глашатай делится с соседями своим открытием: “Radio Roma” сообщало своим слушателям о том, что итальянские войска в городе Вичинамаре отбили три жестокие атаки союзников, однако все жители Адано знали, что этот населенный пункт был в руках американцев еще в первый день высадки. Эта ложь итальянской пропагандистской радиостанции усиливает симпатии горожан к американцам.

В тексте романа встречается еще несколько эпизодов, повторяющих фрагменты упомянутой статьи Херси в “Life”, но мы отметим лишь одну деталь, указывающую на репортерское прошлое (и настоящее, так как он продолжал работать военным корреспондентом “Time” до весны 1945 г.) писателя. Весь роман, кроме предисловия, написан от третьего лица, однако в начале шестой главы автор буквально врывается в повествование, апеллируя к информированности читателей о генерале Марвине:

“I don’t know how much you know about General Marvin. Probably you just know what has been in the Sunday supplements. <...> Probably you think of him as one of the heroes of the invasion. <...> You couldn’t be blamed for having this picture. You can’t get

³⁷² Hersey J. AMGOT at Work // Life. 1943. August 23. P. 29–31. Курсив мой.

the truth <...> But I can tell you perfectly calmly that General Marvin showed himself during the invasion to be a bad man, something worse than what our troops were trying to throw out” (BA: 47–48).

Образ генерала вобрал в себя все возможные негативные качества, которыми только может обладать военный руководитель: презрение к гражданским, грубые высказывания в адрес сослуживцев, резкие необдуманные приказы, вспыльчивость и жестокость. Прототипом Марвина, очевидно, является генерал Джордж Смит Паттон-младший – виновник «зверств среди триумфа»³⁷³, пропагандист «неджентльменского» поведения солдат на войне. Майор Джопполо, бросивший ему вызов, в финале романа вынужден поплатиться за свое неповиновение отставкой и невозможностью услышать звон добытого им с таким трудом колокола для Адано.

Роман полон патетики (“This building had served kings before Fascists and now was about to serve democracies after them” (BA: 7)) и спустя годы кажется отчасти наивным; критики (в том числе, советские) отмечали, что майор Джопполо слишком идеализирован³⁷⁴. Однако в условиях военного времени книга нашла своего читателя, а позже – зрителя (в декабре 1944 г. по мотивам романа был поставлен спектакль на Бродвее, а в 1945 г. снят одноименный фильм). Читатель получил представление о проблемах, с которыми сталкивались офицеры AMG, призванные помогать в решении проблем граждан разоренных войной стран; о работе правительственной бюрократии и о том, что могло произойти в американской армии с офицером, который пренебрегал приказами вышестоящего руководства. В год публикации пресса восторженно встретила роман Херси: «...яростный и напряженный, он занимает промежуточное положение между остросюжетным, беспристрастным военным репортажем и стремительной, преднамеренно суровой художественной литературой»³⁷⁵. Газета “Army Times” называет «Колокол для Адано» «жесткой книгой, резко критикующей систему, олицетворяемую одним из самых известных армейских генералов»³⁷⁶. Последнее замечание очень точно указывает на важное «нововведение» Херси: после войны в американской прозе часто будет появляться некомплементарный образ офицера или генерала с узнаваемыми чертами реальных военачальников.

В романе «Колокол для Адано» Джон Херси уверял читателей в непогрешимости и

³⁷³ Зверев С.Э. Военная риторика Второй мировой. Речевое воспитание войск в межвоенный период и в годы войны. СПб: Алетейя, 2024. С. 469.

³⁷⁴ Мендельсон М. Два американских романа // Литературная газета. 1945. № 7. С. 4.

³⁷⁵ Books: After Victory. A Bell for Adano // Time. 1944. February 21. URL: <https://time.com/archive/6897663/books-after-victory/>

³⁷⁶ A Letter From The Publisher // Time. 1944. March 27. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,803196,00.html>

добросовестности американской армии, но при этом подмечал и ее несовершенства (жестокость командиров, бесконечная бюрократия); с документальной точностью воспроизводил реальные события и бытовые подробности, одновременно завлекая интересным сюжетом и яркими запоминающимися образами. Однако «Колокол для Адано» постигла та же участь, что и многие другие романы о Второй мировой войне: несмотря на звание лауреата Пулитцеровской премии, более поздние произведения автора (в частности, статья «Хиросима» и ряд других романов) затмили собой отчасти наивную историю о почти всемогущем майоре Джопполо. При этом невозможно обойти вниманием новаторские достижения Херси, который сумел поместить фикциональное повествование в документально достоверный хронотоп, не переусердствовав при этом с пропагандистским пафосом, но и не преминув представить американскую армию в преимущественно выгодном свете. Все это, в конечном итоге, успешно работало на подъем патриотического духа Соединенных Штатов³⁷⁷.

3.6. Цензура в военной литературе: романы У. Сарояна и Ф. Уайли

Американская литература периода Второй мировой войны развивалась в условиях институциональной и само- цензуры. Управление военной информации и Писательский военный совет формировали повестку, поощряя патриотический дискурс и ограничивая критический или «деструктивный» контент. В связи с этим интересен случай запрета и отложенной публикации романа Уильяма Сарояна (1908–1981) «Приключения Уэсли Джексона» (“The Adventures of Wesley Jackson”, 1946), основанного на опыте, пережитом автором в годы службы.

Сароян, призванный в армию в октябре 1942 г. и демобилизованный в сентябре 1945-го, несмотря на относительно комфортные условия (как и И. Шоу, долгое время он проходил обучение в военном киноподразделении, дислоцировавшемся в отеле “Lombardy” на Манхэттене), выражал открытое неприятие военной системы и воспринимал армейскую жизнь как подавление личной свободы. Из воспоминаний его жены известно, как он отреагировал на новость о призыве в армию: «”Я не хочу на войну, я не хочу никого убивать”. Такой ярости я никогда прежде не видела, и она уже никогда не покидала его. <...> “Билл, – сказала я, – война не будет длиться вечно. Она скоро закончится. Все будет иначе, ты вернешься к себе прежнему,

³⁷⁷ Суркова А.С. Художественное и документальное в американской военной прозе: роман Дж. Херси «Колокол для Адано» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение. 2025. № 2. С. 199–200.

и никто не будет указывать тебе, кем быть и что делать”. “Я уже никогда не буду прежним”, – ответил он. Так и вышло. Он так и не оправился после войны. Она разрушила его жизнь»³⁷⁸.

После передислокации в Европу Сароян работал в лондонском киноотряде Корпуса связи. Как было описано выше³⁷⁹, это подразделение не было перегружено работой, отчего числившиеся в нем писатели располагали массой свободного времени для создания художественных произведений. Сароян крепко подружился в это время с Ирвином Шоу, вместе с которым они работали ранее над неудавшимися кинопроектами в Астории, а в Лондоне снимали вместе квартиру. Чувствуя некоторую вседозволенность, американские писатели зачастую позволяли себе нарушение субординации и устоявшихся правил поведения для военнослужащих. Б. Бингхэм, директор по связям со СМИ военно-морских сил США в Европе, охарактеризовал двух товарищей в письме своей жене, упомянув о Сарояне: “ Знаешь, они оба солдаты, и Сароян в своей военной форме выглядит настоящим армянином. Нужно дважды оглянуться, чтобы убедиться, что у него в руках нет ковра”³⁸⁰. Писатель армянского происхождения сообщил Бингхэму, что написал за время своего пребывания в Лондоне «несколько пьес», но так и не смог добиться их постановки на сцене.

Даже в непосредственной близости от самых «горячих» событий войны Сароян активно выражал свою антивоенную позицию: он заявил, что ни при каких обстоятельствах не примет участие в съемках Дня “D”. Ему удалось убедить военное руководство, что вместо высадки в Нормандии «лучшее применение его талантам найдется в Лондоне»³⁸¹, за работой над военным романом, которым и стали «Приключения Уэсли Джексона».

Главный герой романа – alter ego Сарояна, 18-летний солдат (который к середине книги отпразднует свое 19-летие) Уэсли Джексон из Сан-Франциско, от лица и с ироничными комментариями которого ведется повествование. Свой рассказ он начинает с того, что называет свое звание (рядовой) и порядковый номер (39339993). Выставляя себя человеком невеликого ума и принижая свои достоинства, он тем самым ставит под сомнение и моральный облик армии в целом. О своей мобилизации он пишет:

“I’d heard that if you could breathe, the Army wanted you, and I used to breathe just fine. <...> It seemed as if I had been cut out to be a soldier all the time and was only

³⁷⁸ Matthau C. Among the Porcupines: A Memoir. NY: Turtle Bay Books, 1992. P. 30.

³⁷⁹ См. раздел про публицистику Ирвина Шоу.

³⁸⁰ Shnayerson M. Irwin Shaw: A Biography. NY: G. P. Putnam’s Sons, 1989. P. 130. Вепроятно, имеется в виду особый армянский ковер – традиционный вид армянского декоративно-прикладного искусства.

³⁸¹ Shnayerson M. Irwin Shaw: A Biography. P. 135.

hanging around the Beach and the Public Library in San Francisco waiting for the declaration of War”³⁸².

Путь Уэсли в армии представляет собой череду абсурдных эпизодов: бессмысленная муштра, переезды между лагерями, случайная экспедиция на Аляску, пребывание в Лондоне в предвкушении грядущей высадки в Нормандии, роман с англичанкой Джилл, плен во Франции. Даже последнее происшествие лишено драматизма и подается Сарояном со злой иронией, демонстрируя тем самым антивоенный пафос всего произведения и обиду – не столько на захватчиков-немцев, сколько на Америку, вступившую в войну и призвавшую Джексона в армию, из-за чего он и оказался в плену: “They were captured by the Germans, and they were captured by the Americans – and they didn’t like being captured by anybody” (AWJ: 274).

Настроения отчаявшихся матерей, которые стремятся абстрагироваться от необходимости подчинить свою жизнь условиям военного времени, изображенные Фолкнером годом ранее в рассказе «Два солдата», в утрированном виде предстают в романе Сарояна. Мать одного из сослуживцев Джексона, миссис Тоска, собирается написать надрывное письмо президенту Америки, прямо обвиняя его во всех смертях, которые происходят на войне: “Mr. President, I gonna tell him, do not kill it boy like Victor. Kill it your own boy to win the war” (AWJ: 176).

Одно из писем Уэсли Джексона к отцу случайно попадает на страницы журнала “The New Republic”; содержание его – как и всего романа – представляет собой пацифистский манифест обиженного на судьбу молодого человека, который не понимает, почему он должен погибнуть в развязанной другими странами войне. Достоевское «свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» превращается на страницах романа Сарояна в «пускай погибнет цивилизация, лишь бы я сам остался жив» (“I honestly don’t think I would care if civilization itself ended, just so I stayed alive” (AWJ: 153)) – лозунг, который, очевидно, не мог прозвучать в американском романе, допущенном цензурой к печати всего через несколько недель после высадки в Нормандии.

Книга была готова к публикации уже в 1944 г.: Сароян торопился дописать ее, ошибочно полагая, что армия предоставит ему отпуск, когда он закончит работу. Однако начальство было шокировано этим антимилиитаристским романом, в котором жестко обличались армейские порядки и критиковалось выведенное в негативном свете руководство и офицерский состав. Разумеется, в отпуск Сарояна не отпустили (более того, он едва не попал под военный

³⁸² Saroyan W. The Adventures of Wesley Jackson. NY: Harcourt, Brace and Company, 1946. P. 8–9. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой AWJ и указанием страниц.

трибунал), а книга, позже названная в прессе «первым антивоенным романом о Второй мировой войне»³⁸³ не могла быть издана до 1946 г.

В романе повсеместно демонстрируется неприязнь Уэсли Джексона к офицерскому составу и к армейским порядкам. В очевидно утрированном виде описывает он невыносимые условия, с которыми сталкиваются призывники, только что попавшие в армию – речь идет о распределительном пункте в Монтерее (штат Калифорния): “I was sick all the time because I couldn’t get used to living that way, being herded around for examinations and tests and inoculations and the issuing of clothing and equipment, and standing in line to eat, to get a haircut, to wash, to sit on the toilet, to take a shower. It was like cattle” (AWJ: 68). Сароян неоднократно подчеркивает свою непримиримость к подавлению индивидуальности отдельной личности и переработке ее в безликого «бойца», чего ожидают от подчиненных офицеры. Нарушает Сароян и один из обозначенных Стейнбеком негласных принципов³⁸⁴ военных корреспонденций и литературы, согласно которому в годы войны солдаты американской армии изображались целомудренными и даже не помышляющими о плотских утехах. Друг Джексона, Джо Фоксхол, без стеснения заявляет, что сражается за «раздетое совершенство» (“naked ideal”), которое носит с собой в кармане – вырезку из журнала “Yank” с изображением девушки в купальнике – “oozing sex” (AWJ: 194).

Отдельное место в романе отведено кино и изображению «внутренней кухни» создания учебных фильмов, к которой сам Сароян имел непосредственное отношение. В главе с ироничным подзаголовком «Уэсли знакомится с армейскими сценаристами и после просмотра созданных ими учебных фильмов начинает подозревать, что они-то и есть настоящие враги», о кинопоказах говорится как о необходимом времяпрепровождении рядового состава (“It was compulsory to see their films” (AWJ: 114)). Однако увиденное настолько шокирует зрителей, что эффект от просмотра становится диаметрально противоположным: после сцен с демонстрацией десятков методов кровавой расправы над врагом американские солдаты начинают сочувствовать немцам. Уэсли Джексон едко резюмирует: “If movies can win a War, I guess they can avoid one too” (AWJ: 115).

Процесс службы в лондонской конторе также показан комически: Джексон и неназванный американский писатель отказываются от работы над фильмами, призванными воодушевлять людей на смертельно опасные подвиги, но с энтузиазмом берутся за сценарии к фильмам о разгрузке товарных вагонов или о физкультуре. Герои радуются, когда результат их

³⁸³ Smith J.Y. William Saroyan Dies at 72 // The Washington Post. 1981. May 18. URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/local/1981/05/19/william-saroyan-dies-at-72/5cad502d-8aca-478d-a53a-9d6156d841ab/>

³⁸⁴ Steinbeck J. Once There Was a War. P. 10.

трудов оказывается бесполезным: “We were always pleased when ssp didn’t use any of our stuff” (AWJ: 199) – как и фильмы, над которыми работали в годы Сароян и Шоу, ни один из созданных Джексоном сценариев не был использован.

При наличии ряда документальных черт – упоминаются названия киностудий (“Universal Pictures”), журналов (“The New Republic”, “Yank”), точные даты (день рождения Уэсли 25 сентября 1943 г., момент отправки в Лондон – 25 февраля 1944 г.), ожидание грядущего Дня “D” (“The Invasion was the only thing that was on anybody’s mind in London, in England, and in America too, most likely. It was in all the papers” (AWJ: 204)) и т.д. – роман «Приключения Уэсли Джексона» носит отпечаток предвзятости. Яро пацифистская позиция Уильяма Сарояна нивелирует значимость реальных сражений, свидетелем которых автор, впрочем, и не был. Даже отправляя своего героя во Францию, вслед за прокладывающими свой победный путь союзническими войсками, Сароян утверждает читателя в основательности своей антивоенной позиции: Джексон не встречается с войной лицом к лицу – лишь однажды недалеко от его отряда взрывается не впечатливший его после лондонских бомбежек немецкий снаряд, а затем он попадает в плен, где караульные обращаются с ним куда более любезно, чем офицеры американской армии.

Примечательно, что Ирвин Шоу, который принимал участие в документировании высадки в Нормандии и дальнейшего продвижения американских войск вглубь Франции, в 1946 г. раскритиковал «Приключения Уэсли Джексона», обвинив Сарояна в умышленном искажении фактов и утрировании негативных впечатлений от службы в армии:

«И снова Сароян преисполнен любви ко всему миру. <...> Он любит немцев, он любит японцев, он любит болгар, финнов и румын. Единственные люди, которых для которых в его сердце находится ненависть, – это американцы. Он, не моргнув глазом, прощает немцам Дахау и Бельзен, но не может простить сержанта, который назначил его в наряд по кухне в Нью-Йорке. <...> Мне кажется, что писатель, каким бы неправдоподобным и фантастичным он ни был, все-таки должен быть движим стремлением к истине»³⁸⁵.

Сароян, который считал, что в угоду искусству допустимы любые вольности, был потрясен рецензией, положившей конец дружбе двух писателей.

Если в случае Сарояна имело место лишь откладывание публикации противоречащего требованиям цензуры произведения, то совсем иная ситуация произошла с романом Филипа Уайли (1902–1971) «Райский кратер» (“The Paradise Cratter”, 1945), чья публикация привела к

³⁸⁵ Shnayerson M. Irwin Shaw: A Biography. NY: G. P. Putnam’s Sons. 1989. P. 155.

домашнему аресту писателя федеральным правительством и изъятием тиража из свободной продажи. К моменту публикации романа Уайли был уже известным и влиятельным автором, работавшим в жанрах научной фантастики³⁸⁶, сатиры и социальной критики. После Второй мировой войны визитной карточкой Уайли стала тема апокалипсиса, часто ядерного, а затем, ближе к концу карьеры, экологического.

Публикация «Райского кратера» состоялась после победы в Европе, но до применения ядерного оружия, и здесь в фантастической форме – впрочем, с определенной долей достоверности – описывался процесс его разработки. Уайли описал Америку высокотехнологичного послевоенного 1965 года, которой угрожает диверсия нацистов, стремящихся править миром с помощью атомных бомб. Главный герой, Билл Солт, взрывает штаб-квартиру злоумышленников в Лос-Анджелесе, вызывая цунами, которое распространяется до Японии³⁸⁷.

Для создания этого романа Уайли обратился за помощью к друзьям из Калифорнийского технологического института, чтобы с математической и естественнонаучной точки зрения просчитать фантастические элементы сюжета. Однако неточность все же была допущена: в этой футуристической истории атомные бомбы, готовые уничтожить Америку, а затем и весь мир, работают на уране-237, а не на 235-м – Уайли ошибся с изотопом. В одном из выпусков серии радиосе «Истории, для которых всегда найдется место на книжных полках» профессор Кембриджского университета С. Диллон отмечает, что на самом деле в той области, которая касалась ядерной физики, в «Райском кратере» не было ничего, что не являлось общедоступным знанием еще в 1940 г. Однако Уайли «стал жертвой кампании правительства США по запрету любых упоминаний атомной сферы в научных публикациях, а затем и в газетах, журналах и радиопередачах»³⁸⁸. Изначально этот запрет не распространялся на литературу³⁸⁹ – тем более на научную фантастику, которую в середине XX века никто не воспринимал всерьез – но позже, ввиду чрезвычайной значимости Манхэттенского проекта, ограничения коснулись и художественной прозы. Уайли нашел издателя для «Райского кратера» в популярном мужском журнале “Blue Book”: он купил рассказ, но затем в июле 1945 г. отозвал публикацию из соображений национальной безопасности. Запись в архивах Военного

³⁸⁶ Его роман «Гладиатор» (“Gladiator”, 1930) вдохновил создание Супермена.

³⁸⁷ Wylie, Philip // The Encyclopedia of Science Fiction. URL: https://sf-encyclopedia.com/entry/wylie_philip

³⁸⁸ Dillon S. The Essay, Stories to Keep Space for on the Bookshelves: The Paradise Crater. 2023, February 6. [Audio]. URL: <https://disk.360.yandex.ru/d/XpPaX3WKP1F0DQ>

³⁸⁹ Так, например, в мае 1941 г. в журнале “Astounding Science Fiction” свободно вышел фантастический рассказ Роберта А. Хайнлайна «Решение: “Неудовлетворительно”» (“Solution Unsatisfactory”), в котором описывался процесс разработки ядерного оружия Соединенными Штатами для завершения Второй мировой войны, а также антиутопические последствия его применения для страны и всего мира.

министерства по поводу «Райского кратера» гласит: «Президент Гарварда Конант работает над чем-то подобным. Отменить продажу»³⁹⁰. Несмотря на фантастический контекст, описание технологии создания атомного оружия сочли слишком откровенным и потенциально опасным в условиях, когда война с Японией еще продолжалась, а атомная бомба оставалась сверхсекретным оружием. Запрет фактически вычеркнул эту работу Уайли из актуального литературного процесса военного и послевоенного времени, лишив исследователей важного примера ранней художественной рефлексии на тему атомной угрозы еще до Хиросимы.

Судьбы романов Сарояна и Уайли демонстрирует два – с тематической точки зрения разных, но по существу имеющих единый источник – случая военной цензуры художественной литературы. Роман Сарояна был задержан из-за разрушительного и неуместного для военно-патриотической риторики своего времени пацифизма. Антивоенный пафос, критика армейской дегуманизации и сатира на пропаганду (включая киноотряд, где служил автор) противоречили образу «сплоченной нации». Цензура здесь работала как «фильтр», не допускающий к публикации в важный для страны и мира момент (высадка в Нормандии) роман, который потенциально мог бы подорвать моральный дух армии. Уайли же стал жертвой военно-технологической цензуры: фантастический «Райский кратер» изъяли из продажи из-за мнимой угрозы разглашения ядерных секретов. В преддверии очередного важного и крайне секретного события – грядущей бомбардировки Хиросимы – государство проявило нулевую толерантность даже к гипотетическим утечкам информации, распространив запрет и на фантастическую литературу.

В настоящей главе были рассмотрены произведения, опубликованные писателями США в период активных боевых действий: с 1939 по 1945 гг. Доминирующей тенденцией стало тяготение к документальности, фактографичности, использованию приемов и лексики, свойственных репортажам и официальным сводкам с фронта или калькирующих живое, наполненное специфическим слэнгом, общение военных между собой. Привнесение в произведения этой эпохи фактических событий, географических названий, дат, упоминание реальных исторических личностей и др. обеспечивало достоверность, а значит, вызывало у читателей больший эмоциональный отклик, ощущение подлинности повествования. Однако этот документализм был далек от объективности: происходил тщательный отбор фактов, обусловленный цензурой, тенденциозностью и идеологической ангажированностью, что вело к конструированию требуемого, одностороннего образа реальности. Литература, по сути,

³⁹⁰ Ibid. Джеймс Конант был председателем Национального комитета оборонных исследований (NDRC) и ключевой фигурой в Манхэттенском проекте.

«призывалась на службу», зачастую теряя автономию и подвергаясь непривычным ограничениям.

Параллельно с этим, литература выполняла и другую, интимно-исповедальную роль: она стала способом выражения опыта, который разделяла вся нация: с одной стороны, это были переживания военных, с другой – гражданского населения в тылу. Художественная проза служила формой выражения коллективного напряжения и еще до конца не осознаваемой травмы – будь то рассказы солдат, призывников, или родных, потерявших близких. Этот полюс частного, человеческого переживания войны существовал в сложном диалектическом единстве с полюсом официальной пропаганды. Именно в напряжении между официальной и частной риторикой и формировалось главное художественное своеобразие и внутренняя конфликтность литературы военных лет.

Повествование в произведениях этого периода нередко было сконцентрировано на армейской подготовке, боевых действиях, частных солдатских историях и бытописательстве жизни тыла. Содержание произведений определялось непосредственным опытом автора, а война открыла дорогу в литературу для многих начинающих писателей, чья проза, родившаяся «под пулями», ценилась именно благодаря своей достоверности, искренности. Кажущаяся разнородность рассмотренных авторов (от Сэлинджера и Шоу до Беллоу и Фолкнера) на деле отражает два основных вектора развития военной прозы: «фронтной» (прямое, непосредственное свидетельство) и «тыловой» (рефлексия о последствиях войны для общества и личности), которые, однако, часто пересекались и обогащали друг друга, синтезируя репортажную точность с фикциональным повествованием.

Важным моментом является и то, что именно в этот период зарождаются ключевые темы, которые получают полное развитие лишь в послевоенной литературе второй половины 1940-х и особенно 1960-х гг. В некоторых произведениях, как правило, созданных в тыловой перспективе, уже присутствует экзистенциальное измерение военного опыта (например, в романе С. Беллоу «Между небом и землей»), поднимаются проблемы расизма и антисемитизма в Америке (А. Миллер «Фокус»), звучит критика армейской системы (У. Сароян «Приключения Уэсли Джексона»). Однако в условиях военного времени подобные темы зачастую замалчивались, цензурировались или откладывались. Таким образом, литература периода Второй мировой войны предстает сложным и противоречивым феноменом, характеризующимся подчинением художественной литературы патриотическому нарративу, но при этом сумевшим зафиксировать и уникальный коллективный эмоциональный опыт писателя-свидетеля, который лег в основу будущего критического переосмысления войны и армейской системы в литературе.

ГЛАВА 4. ОТ РЕПОРТАЖА К РЕФЛЕКСИИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В ПОСЛЕВОЕННОЕ ПЯТИЛЕТИЕ

Окончание Второй мировой войны ознаменовало для Соединенных Штатов начало новой, сложной эпохи, требующей осмысления не только военного опыта, но и кардинально изменившейся политической обстановки. Война сделала Соединенные Штаты самой могущественной и процветающей страной, располагавшей к тому времени не только атомной бомбой, но и дислоцированными по всему миру вооруженными силами. За военнотехнологическими успехами стояла и большая экономическая мощь: усиление благосостояния США в военное время сопровождалось меньшими человеческими потерями, чем у любой другой крупной воюющей стороны: в годы Второй мировой войны погибло примерно 405 000 американских военнослужащих — в полтора раза меньше, чем в Гражданскую войну. Соединенные Штаты не подвергались ни массированным бомбардировкам, ни вторжению; в армию было призвано только 12 процентов населения: на каждого американца, погибшего на полях сражений, приходилось 15 немцев и не менее 53 русских солдат³⁹¹.

Однако при этом период, последовавший непосредственно за капитуляцией нацистской Германии в мае 1945 г. и завершением Второй мировой войны победой над Японией в августе того же года, ознаменовал для Соединенных Штатов глубокую социальную, экономическую и психологическую трансформацию. Победа в Европе была встречена ликованием, смешанным с осознанием тяжести потерь и масштаба разрушений на континенте, а победа над Японией, достигнутая применением атомного оружия, вызвала не только всеобщее облегчение от окончания долгого конфликта, но и зарождающееся чувство тревоги перед новой атомной эрой и ее моральными дилеммами. Солдаты, которые начали массово возвращаться домой как герои-победители, неся груз пережитого боевого опыта и травм, сталкивались со сложностями реинтеграции в гражданскую жизнь, в то время как само американское общество переживало стремительные изменения. Например, война внесла большой вклад во внутреннюю борьбу с расизмом, так как американцам стало чрезвычайно трудно придерживаться подобных предрассудков, воюя против их нацистской версии в Европе. Вторая мировая война оказала не менее глубокое воздействие и на женщин, которые в рамках «военных усилий» и поддержки фронта освоили множество профессий, ранее для них закрытых (символом этого стал популярный в массовой культуре образ «Рози-клепальщицы»), получили больше свободы и самостоятельности в ведении хозяйства и принятии решений. Однако вызванные войной

³⁹¹ Stoler M. The Second World War in U.S. History and Memory // Diplomatic History. 2001. Vol. 25. No. 3. P. 383–392.

изменения в семейной иерархии стали лишь временным отклонением, обусловленным издержками уже миновавшего военного времени, и распределение гендерных ролей вскоре вернулось к довоенным традициям – женщина снова воспринималась в первую очередь как жена и мать; в стране начался «беби-бум»³⁹².

Одновременно происходила кардинальная реорганизация информационного пространства: Управление военной информации, главный орган государственной пропаганды и цензуры в годы войны, было распущено в сентябре 1945 г., что символизировало окончание формальных военных ограничений. При этом ослабление прямой военной цензуры не означало полной свободы слова: оно совпало с нарастанием идеологической напряженности начавшейся холодной войны, что привело к новым формам контроля и самоцензуры в СМИ и литературе. Эти формы теперь были направлены на продвижение антикоммунистической риторики и формирование официальных нарративов о войне и послевоенном мироустройстве.

Сиюминутный репортаж с поля боя, доминировавший в военные годы, уступил место более рефлексивным документальным жанрам, призванным не просто зафиксировать, но еще и интерпретировать события. Документальная литература этого периода, находясь на стыке политики, прагматики и поэтики, стала ключевым полем для конкуренции различных версий правды: личной и официальной, героической и травматической, исповедально-правдивой и идеологически ангажированной.

4.1. Мемуарная проза участников Второй мировой войны

Мемуары и книги воспоминаний, написанные ветеранами от первого лица и раскрывающие доселе неизвестные стороны военной истории, служили инструментом перехода личного опыта (коммуникативная память живых свидетелей) в культурную память, сохраненную и широко транслируемую через тексты, литературные памятники. В ближайшее послевоенное пятилетие начинает зарождаться феномен осмысления опыта Второй мировой войны ее непосредственными участниками, далекими от литературных профессий: рядовыми солдатами, офицерами, высшим командным составом. Однако такая рефлексивная работа, как правило (если у автора под рукой не было подробного дневника, который он вел бы на протяжении своего боевого пути), требовала внушительной временной дистанции.

Большинство американских мемуаров о Второй мировой войне были написаны после 1950-х гг.: О. Брэдли «Солдатская история» (“A Soldier’s Story”, 1951), М. Риджуэй «Солдат:

³⁹² Ibid. P. 385.

Мемуары Мэтью Б. Риджуэя» (“Soldier: The Memoirs of Matthew B. Ridgeway”, 1956), Р. Леки «Каска вместо подушки» (“Helmet for My Pillow”, 1957), Д. Уэбстер «Парашютист» (“Parachute Infantry: An American Paratrooper’s Memoir of D-Day and the Fall of the Third Reich”, 1961), Д. МакАртур «Воспоминания» (“Reminiscences”, 1965), Ю. Следж «Со старой гвардией: На Пелелиу и Окинаве» (“With the Old Breed: At Peleliu and Okinawa”, 1981), Дж. Калверт «Безмолвный бег: мои годы на боевой подводной лодке в годы Второй мировой войны» (“Silent Running: My Years on a World War II Attack Submarine”, 1995), Б. Купер «Смертельные ловушки» (“Death Traps: The Survival of an American Armored Division in World War II”, 1998), М. Бидлер «Пехотинец Паттона» (“A Foot Soldier for Patton”, 2008) и др.

Отдельно стоит отметить мемуары летчиков А. Джефферсона «Красный Хвост в плену, Красный Хвост на свободе: Воспоминания летчика и военнопленного из Таскиги»³⁹³ (“Red Tail Captured, Red Tail Free: Memoirs of a Tuskegee Airman and POW”, 2005) и Т. Фаренуолда «Спасательная операция над Нормандией»³⁹⁴, (“Bailout Over Normandy”, 2012). Несмотря на то, что они были опубликованы только в XXI веке, основой для этих книг послужили записи и, в случае с А. Джефферсоном, рисунки, созданные в военные и первые послевоенные годы. Отложились публикации мемуаров афроамериканского летчика, в том числе, из-за маргинализации его опыта в доминирующем белом военном нарративе и сложностей с изданием.

Такие запоздавшие публикации закономерно встречали настороженный прием и заставляли усомниться в их достоверности, однако их «не-сиюминутности» можно найти справедливое объяснение. Если в первые послевоенные годы чаще всего издавались мемуары высшего командного состава³⁹⁵, то пик популярности воспоминаний рядовых летчиков и пехотинцев приходится на вторую половину XX в., когда стали востребованы «микроистории». «Познавая меньше, сужая охват исследований», подобно «сужению объектива фотоаппарата»³⁹⁶, история Второй мировой войны, представленная глазами «микрогероев», открывала малоизвестные сюжеты и добавляла к устоявшемуся большому нарративу новые

³⁹³ Александер Джефферсон (1921–2022) воевал в составе группы летчиков-афроамериканцев «Пилоты из Таскиги» (Tuskegee Airmen). Хвосты самолетов Mustang они красили в красный цвет, отсюда их прозвище – Red Tails. Поздние мемуары Джефферсона написаны на основе его военного блокнота – заметок и рисунков, сделанных во время пребывания в плену в 1944–45 гг. В книге приведены в том числе рисунки Джефферсона. Информация предоставлена Н.А. Мороз.

³⁹⁴ Воспоминания пилота Теда Фаренуолда (1919–2004) написаны вскоре после его возвращения в США после окончания войны, но обнаружены и опубликованы только после его смерти. Информация предоставлена Н.А. Мороз.

³⁹⁵ Ранняя публикация мемуаров генералов объяснялась не только их статусом, но и коммерческой предсказуемостью: имена были известны нации, их видение «большой войны» соответствовало доминирующему патриотическому нарративу и легко трансформировалось в формат бестселлера

³⁹⁶ Гинзбург К. Широты, рабы и Библия: опыт микроистории // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/shiroty-raby-i-bibliya-opyt-mikroistorii.html>

детали, зачастую низводя героизирующий пафос официальной истории. Кроме того, интерес к таким воспоминаниям в середине 1990-х гг. был обусловлен полувековой годовщиной Второй мировой войны: Военное министерство США способствовало появлению статей и материалов, повествующих о великих и малых сражениях, а также о других примечательных событиях и личностях этого военного конфликта³⁹⁷.

Итак, американская военная мемуаристика, опубликованная в 1945–1950-е гг., преимущественно тяготела к изображению «большой» войны: к тому широкому (как в географическом, так и в политическом плане) охвату горизонта событий, который был виден высшему командному составу (например, книги генералов Дж. С. Паттона и Д. Эйзенхауэра). Из немногочисленных изданных в ближайшее послевоенное время мемуаров, авторство которых принадлежало рядовым бойцам, выделяются лишь воспоминания пехотинца О. Мерфи «В ад и обратно» (“To Hell and Back”, 1949).

4.1.1. Профессиональный взгляд на войну: мемуары генералов Дж. С. Паттона и Д. Эйзенхауэра

Генерал Джордж С. Паттон-младший (1885–1945) вел свой военный дневник с июля 1942 г. по 5 декабря 1945 г.; выдержки из него легли в основу мемуаров под названием «Война, какой я ее знал» (“War as I Knew It”, 1947). Книгу, уже подготовленную к печати самим Паттоном, издала жена генерала, Беатрис, через два года после окончания войны и смерти мужа. Как отмечают редакторы более позднего издания³⁹⁸, военные писатели, с которыми миссис Паттон консультировалась по поводу публикации непосредственно дневника 1942–1945 гг., пришли к общему мнению, что его не следует обнародовать из-за порой слишком резких (но, как считал сам Паттон, справедливых) критических высказываний в адрес своих коллег по военному ремеслу и лидеров союзнических государств.

Так, в мемуарах Паттона проявляется тенденция упускать из виду заслуги других армий, особенно армий союзников, что, в целом, было свойственно для «генеральской» мемуарной прозы того времени. Аналогичную критику можно адресовать книге воспоминаний «От Нормандии до Балтики»³⁹⁹ (1948) британского генерала Бернарда Лоу Монтгомери (1887–1976), который зачастую искажал картину военного взаимодействия союзников, помещая лишь

³⁹⁷ Clark M.E. Military Memoirs of World War II: It is Not Too Late to Write One // Army History. 1995. No. 35. P. 28–31.

³⁹⁸ Patton G.S. War as I Knew. NY: A Bantam War Book, 1980. P. 13. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой «Р» и указанием страниц.

³⁹⁹ Montgomery B.L. Normandy to the Baltic. Boston, Cambridge: Houghton, Mifflin Riverside Press, 1948. 351 p.

тезисное изложение некоторых удачных кампаний американской армии рядом с пространным описанием героизма и успехов его собственных подчиненных⁴⁰⁰. Такие тексты были ориентированы в первую очередь на внутреннюю аудиторию, поэтому американские (в случае с мемуарами Монтгомери – английские) читатели, вероятно, не придавали большого значения указанным упущениям, концентрируясь на истории успехов *своих* армий. Такой метод подачи информации был характерен и для военных репортажей в годы войны: достижениям союзников, разумеется, отводилось определенное место в газетных заголовках (нередко для этого использовались обобщения: «нашими силами», «наши армии»), при том, что главный акцент был на новостях о собственных успехах.

По замечанию Д. Филдманна, дневниковые записи при публикации мемуаров и более позднего издания «Документов Паттона» (“The Patton Papers”, 1972) претерпели значительную авторскую и редакторскую правку⁴⁰¹. Так предсказания некоторых тактических решений (вроде прорыва в Нормандии или Арденнской операции) были добавлены постфактум, чтобы усилить образ Паттона как прозорливого стратега. Кроме того, в мемуарах были смягчены или удалены резкие высказывания генерала (например, расистские оскорбления были заменены на нейтральные слова), а также добавлены комплименты подчиненным и союзникам, отсутствующие в рукописи. Это создавало образ Паттона как более дипломатичного и проницательного командира, но, при этом, исключало возможность использования его мемуаров как объективно достоверного источника о личности генерала.

Как это характерно для дневника, события в книге изложены по датам, в строго хронологическом порядке. Состав заметок неоднороден: короткие дневниковые записи чередуются с многословными описательными фрагментами. Начинается книга с «душераздирающей новости»: исторической справки, в которой демонстрируется пример несправедливости Верховного штаба союзных экспедиционных сил, SHAEF (Supreme Headquarters of the Allied Expeditionary Forces), в деле распределения военных ресурсов. Командование не согласилось поддержать рискованную операцию Паттона по нападению на «Линию Зигфрида», что послужило поводом для его заявления: “It was my opinion then that this was the momentous error of the war” (P: 3).

Во фрагментах, воспроизводящих дневниковые записи, Паттон пишет лаконично, порой даже отрывочно, тезисно (“Sea dead calm – no swell. God is with us” (P: 21)). В записи от 2 ноября 1942 г. он кратко описывает свой распорядок дня и излагает ход своих мыслей

⁴⁰⁰ Pogue F. C. Rev.: *Normandy to the Baltic*. by Field Marshal Montgomery; *War as I Knew It*. by George S. Patton // *Military Affairs*. 1948. Vol. 12. No. 3. P. 181–182.

⁴⁰¹ Feldmann D. Fixing One’s History: George S. Patton’s Changes in his Personal Diary // *War in History*. 2021. Vol. 28. No. 1. P. 166–183.

относительно стратегии грядущей операции. Сочетание личных наблюдений (упоминание о возможном наборе лишнего веса) и военных советов (“Attack weakness. Hold them by the nose and kick them in the pants” (P: 21)) демонстрирует его характер: уверенный, решительный, с чувством юмора. Важность событий, которые зависят от решений Паттона то и дело подчеркивается патетическими замечаниями: “It seems that my whole life has been pointed to this moment. <...> If I do my full duty, the rest will take care of itself” (P: 21). Записи явно предназначены для потомков: Паттон объясняет свои решения (например, отказ отменять атаку 11 ноября, ссылаясь на опыт 1918 года), что указывает на желание оправдать или сохранить в истории свою версию событий.

Более пространное изложение эпизодов его военной карьеры представлено дальше – например, в описании визита к султану Марокко (“The floor was covered with the thickest and most beautiful rugs I have ever seen” (P: 27); “We also had a band similarly accoutered, which played the Moroccan national air and the Marseillaise” (P: 29)). Подробно передана Паттоном поздравительная речь, произнесенная им по случаю 15-летия восхождения султана на престол:

“Your Majesty, as a representative of the great President of the United States, and as the commander of a huge military force in Morocco, I wish to present the compliments of the United States on this occasion, the fifteenth anniversary of your ascension to the throne of your ancestors, and I wish to assure you that so long as Your Majesty’s country, in co-operation with the French Government of Morocco, co-operates with us and facilitates our efforts, we are sure, with the help of God, to achieve certain victory against our common enemy, the Nazis” (P: 21).

Речь Паттона – интересный образец военно-дипломатической риторики. Ее прагматика направлена на консолидацию союзников и обеспечение лояльности марокканского султана и местных властей в условиях войны. Паттон подчеркивает преимущества сотрудничества с США, фокусируясь на ключевых моментах: взаимоуважение и сотрудничество, которые, несомненно, приведут к победе. Тот факт, что американский генерал отводит довольно большое (около 35 страниц) место отчасти ориенталистскому описанию своих марокканских впечатлений – например, удивление от того, какие животные используются для работы в поле (“The peasants either use a horse and a camel, a burro and a camel, a bull and a camel, or a bull and a horse” (P: 33)), ироничный ретроспективный взгляд на обмен любезностями с Главным Визирем (“This all sounds very funny when you write it down and must have sounded a good deal funnier when expressed in my French, but it is exactly the way the Arabs like to talk” (P: 37)), встреч и визитов (упоминаются, например, ланч с местным генералом, несколько встреч с султаном, посещение военных парадов; приводятся пространные рассуждения автора об особенностях арабского мира). Все это связано с желанием Паттона продемонстрировать читателям свой вклад не

только в военно-тактические успехи американской армии, но и в поддержание теплых дипломатических отношений с африканскими союзниками (“I found that the mention of God with the Sultan is a one-hundred-percent hit” (P: 38)).

Если арабский мир с его пышными светскими приемами и непривычными для американца бытовыми особенностями ощущаются генералом как нечто экзотическое, то боевые действия в Сицилии напротив, воспринимаются Паттоном абсолютно естественно. Он пишет об операции «Хаски» на своем математически точном, изобилующем военными терминами и техническими характеристиками языке:

“Darby had a battery of captured German 77’s, “K” Company of the 3d Battalion of the 26th Infantry, two Ranger battalions, a company of 4.2 chemical mortars, and a battalion of the 39th Engineers. He was cut off from the 1st Division on his right by the seven tanks, which now closed in to one thousand yards of the right side of the town” (P: 64).

Паттон усиливает напряжение, детализируя описания опасных ситуаций, попутно отмечая мудрость тех или иных судьбоносных решений, принятых им самим или его сослуживцами: “This was very fortunate, because, had we proceeded down the road, we should have run into seven German tanks, which at that moment were advancing along it toward the town” (P: 64). В действиях вражеских итальянской и немецкой армий Паттон, признавая масштаб их военного потенциала, все же подмечает значительные промахи: “Had they spent one-third as much effort in fighting as they did in building, we never could have taken the positions” (P: 67).

Не удерживается генерал и от ироничных замечаний о своих подчиненных:

“... I saw the most stupid thing I have ever seen soldiers do. There were about three hundred 500-pound bombs and seven tons of 20 mm. high-explosive shell piled on the sand, and, in between the bombs and boxes of ammunition, these soldiers were digging foxholes. I told them that if they wanted to save the Graves Registration⁴⁰² burials that was a fine thing to do, but otherwise they’d better dig somewhere else” (P: 67).

Известно, что генерал Паттон выстраивал с солдатами своей армии абсолютно уникальные отношения: он регулярно выступал перед ними с «мотивирующими» речами, внушая ненависть и призывая к максимально возможной жестокости по отношению к противнику. Еще находясь в Америке, в преддверии отправки в Европу, на одной из баз военной подготовки он, полагая, что военное ремесло требует огрубления души, увещевал

⁴⁰² Graves Registration Service – подразделение армии США, которое занималось поиском, идентификацией, транспортировкой и подготовкой к захоронению погибших военнослужащих Соединенных Штатов и армий союзников.

солдат 9-й дивизии: «Мы изнасилуем их женщин, разграбим их города и сбросим трусливых сукиных сынов в море»⁴⁰³. На фронте он тем более не гнушался использовать в своих речах и более жесткие непристойные выражения. Согласно воспоминаниям командира полка полковника Дж. Гэйвина, оказавшегося свидетелем одной из «вдохновляющих» речей Паттона перед солдатами и офицерами 505-го парашютного пехотного полка 82-й воздушно-десантной дивизии в преддверии операции «Хаски», генерал «использовал терминологию, применяемую для описания половых актов. <...> Все заключалось не в том, что он говорил, а в том – как говорил. Поэтому мы крепко-накрепко запомнили его наставления, хотя я порой чувствовал себя неловко и меня не покидало ощущение, что и некоторые из наших солдат испытывали подобные чувства»⁴⁰⁴.

С именем генерала связано несколько громких скандалов. Так, 14 июля 1943 г., вдохновленная риторикой Паттона «дивизия убийц» совершила военное преступление, расстреляв десятки безоружных итальянских и немецких военнопленных на аэродроме Бискари⁴⁰⁵. В своем дневнике по этому поводу Паттон бесстрастно написал:

“I told Bradley that it was probably an exaggeration, but in any case to tell the officer to certify that the dead men were snipers or had attempted to escape or something, as it would make a stink in the press and also would make the civilians mad. Anyhow, they are dead, so nothing can be done about it”⁴⁰⁶.

Американские солдаты, совершившие преступление, представ перед военным трибуналом, утверждали в свою защиту, что они действовали по приказу Паттона: не брать пленных. В мемуарах генерала «Война, какой я ее знал» этот эпизод не представлен, как не упомянуты и два громких инцидента, когда Паттон бил и оскорблял подчиненных, находящихся в госпитале и уставших от боевых действий во время сицилийской кампании. Информация об этих инцидентах, несмотря на усилия военной пропаганды и личное вмешательство Эйзенхауэра, все-таки попала в СМИ, вызвав большую волну общественных возмущений и поставив вопрос о компетентности и управленческих способностях эксцентричного генерала.

В финальной части мемуаров Паттон собрал истории, подтверждающие, что он «заслужил свою зарплату»: это 34 эпизода за все время его военной службы (с 1916 по 1945 гг.), когда, на взгляд генерала, он проявил себя как мудрый управленец и гений стратегии. Не упуская возможности многократно подчеркнуть свою роль в благоприятном исходе войны,

⁴⁰³ Цит. по: Зверев С.Э. Военная риторика Второй мировой. С. 471.

⁴⁰⁴ Хиршсон С. Генерал Паттон: Жизнь солдата. М.: Эксмо, 2004. С. 404.

⁴⁰⁵ Инцидент, известный под названием “Biscari massacre”.

⁴⁰⁶ Atkinson R. The Day of Battle. NY: Henry Holt and Company, 2007. P. 119.

Паттон упоминает случай, когда он решил заступиться за темнокожего солдата, которого ошибочно обвинили в изнасиловании белой девушки; когда он, взвесив силы противника, пересмотрел свои планы на операцию в Сицилии, что привело к успеху операции (“The making of such a decision sounds easy, but is, in my opinion, quite difficult” (P: 354)); принятое в первый же день вступления в должность руководителя Третьей армии волевое решение предпринять дерзкую операцию по переброске войск через реку; другое важное решение, обернувшееся успехом, – идти в атаку с тремя бронетанковыми дивизиями вместо шести (“I am sure that this early attack was of material assistance in producing our victory” (P: 360)) и т.д.

В последнем из эпизодов идет речь о пресс-конференции 22 сентября 1945 г., которую генерал Эйзенхауэр приказал провести Паттону, чтобы тот извинился за свои антисемитские высказывания и резкие слова о нежелании принимать участие в денацификации послевоенной Германии. Вместо этого непреклонный военачальник повторил свои утверждения, после чего был отстранен от командования победоносной Третьей армией. В мемуарах Паттон с горечью заключает:

“The one thing which I could not say then, and cannot yet say, is that my chief interest in establishing order in Germany was to prevent Germany from going communistic. I am afraid that our foolish and utterly stupid policy in regard to Germany will certainly cause them to join the Russians and thereby insure a communistic state throughout Western Europe” (P: 362).

Опасения перед возможной угрозой со стороны Советского Союза стали общим местом в литературе времен холодной войны, однако неприязнь к русским генерал высказывал и раньше. Впрочем, Паттон не упускает случая упомянуть в своих мемуарах о благодарности Сталина, которую передал ему посол США в СССР:

“Harriman told me that Stalin, in the presence of the Chief of Staff of the Russian Army, had paid the Third Army a very high compliment when he stated, ‘The Red Army could not have conceived and certainly could not have executed the advance made by the Third Army across France’” (P: 175).

В мемуарах «Война, какой я ее знал» представлена фигура командира, прошедшего войну от ранних военных кампаний в Северной Африке и Сицилии до прорыва линии Зигфрида и дня победы в Европе. Книга Паттона, несмотря на принадлежность к документальному жанру, является продуктом тщательной авторской и редакторской обработки, в результате чего факты, дополненные субъективными оценками, подчиняются задачам самопрезентации. Сочетание в мемуарах военной прагматики, литературных приемов и идеологической риторики создает многогранный портрет генерала, чье героическое наследие за рамками книги

омрачается резкими заявлениями и противоречивыми поступками.

* * *

Другим важным документом Второй мировой войны являются мемуары Верховного главнокомандующего экспедиционными силами союзников в Европе, а затем – 34-го президента США, Дуайта Д. Эйзенхауэра (1890–1969) «Крестовый поход в Европу» (“*Crusade in Europe*”, 1948), с посвящением «солдатам, морякам и летчикам союзнических армий». Нужно отметить, что Эйзенхауэр, как это часто бывало при издании военными своих мемуаров, прибегал к услугам профессиональных писателей и редакторов – К. Маккормика из издательства “Doubleday” и Дж.Ф. Барнса, бывшего редактора “*New York Herald Tribune*”; к редакции также был причастен помощник Эйзенхауэра К. Макканн. О своей речевой стратегии генерал пишет: «... я твердо решил говорить на людях так, чтобы моя речь всегда отражала твердую уверенность в победе и чтобы пессимизм и отчаяние, которые могут посетить меня, я оставлял для своей подушки»⁴⁰⁷.

Эйзенхауэр руководил планированием и проведением наступления союзников в Нормандии, был причастен к освобождению Западной Европы и наступлению в Германии. Его мемуары представляют собой популярное изложение истории операций, которые он проводил в Северной Африке, Средиземноморье и Северо-Западной Европе. При этом в книге не рассматривается война на других театрах боевых действий, за исключением тех случаев, когда это было необходимо для понимания конкретной описываемой ситуации. Такой тип повествования сознательно был выбран Эйзенхауэром и редакторами его книги, чтобы расставить в общественном сознании все точки над “i” по вопросам его неоднозначно понятым в годы войны решений. Например, во время операций в Европе бывали моменты, когда британские начальники штабов считали, что генерал Эйзенхауэр не полностью контролирует стратегическую ситуацию и не обладает достаточным опытом, чтобы руководить группами армий в судьбоносных сражениях⁴⁰⁸ – своими мемуарами он развенчивает этот миф или, признавая некоторые свои ошибки, заявляет, что целиком и полностью берет на себя ответственность за их последствия.

С первых страниц Эйзенхауэр рисует широкую панораму итогов войны и тех разрушений, который она принесла экономике, промышленности и демографии европейских стран: “All Europe west of the Rhine had, with minor exceptions, lived for more than four years under the domination of an occupying army. Free institutions and free speech had disappeared. Economies

⁴⁰⁷ Цит. по: Зверев С.Э. Военная риторика Второй мировой. С. 459.

⁴⁰⁸ Jacob I. Rev. *Crusade in Europe*. By Dwight D. Eisenhower // *International Affairs*. 1949. Vol. 25. No. 2. P. 208.

were broken and industry prostrated”⁴⁰⁹. Автор упоминает также потери и лишения, которые пришлось претерпеть Соединенным Штатам: “America had not been spared: by V-J Day in the Pacific, 322,188 of her youth had been lost in battle or had died in the service and approximately 700,000 more had been wounded” (E: 3). Информация о человеческих ресурсах армий разных стран подается Эйзенхауэром не как сухой статистический отчет, а как последовательная история, понятным массовому читателю языком объясняющая те или иные нюансы военного дела. Например, сделав обобщающее заявление о количестве американских пехотинцев, чей численный состав в предвоенные годы был сокращен с 56 до 49 тысяч человек, автор подробно излагает, какие к этому были предпосылки, что чувствовали пехотинцы, которых постигло сокращение, упоминает неуклоптованность подразделений даже морально устаревшим снаряжением времен Первой мировой войны. Генерал осуждает руководство Соединенных Штатов за нерешительность и изоляционистские настроения в начале войны (“The Army concentrated on spit and polish, retreat formations, and parades because the American people, in their abhorrence of war, denied themselves a reasonable military posture” (E: 9)), которые, с горечью подводит он итог, смог развеять только Перл-Харбор.

При этом в словах генерала, подробно описывающего масштабную трансформацию Американской армии, читается нескрываемая гордость за успехи собственной нации, которая в короткие сроки нарастила свой военный потенциал, смогла поддержать союзников и дать мощный отпор врагу: “Each of the Allies had, according to its means, contributed to the common cause but America had stood pre-eminent as the arsenal of democracy. We were the nation which, from the war’s beginning to its end, had achieved the greatest transformation from almost complete military weakness to astounding strength and effectiveness” (E: 9). Продолжая свое апологическое высказывание во славу американской военной машины, Эйзенхауэр признает большой вклад союзников, а именно британской армии, в успех операций «Факел» и «Оверлорд» в Средиземноморье и на северо-западе Европы:

“...is the story of a unity produced on the basis of this voluntary co-operation. Differences there were, differences among strong men representing strong and proud peoples, but these paled into insignificance alongside the miracle of achievement represented in the shoulder-to-shoulder march of the Allies to complete victory in the West” (E: 6).

На протяжении всей книги к британским союзникам генерал относится с неизменным уважением, как и к русской армии, с которой ему, как координатору союзнических войск,

⁴⁰⁹ Eisenhower D.D. *Crusade in Europe*. London: William Heinemann Limited, 1948. P. 3. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой «Е» и указанием страниц.

необходимо было поддерживать рабочие отношения. Он спокойно упоминает свою встречу со Сталиным в военной Москве; ланч с маршалом Жуковым во Франкфурте после капитуляции Германии, на котором американцам, по известному русскому обычаю, пришлось поднять немало тостов за победу; еще один свой визит в Москву и Ленинград – город, который он, будучи наслышан о Блокаде, давно мечтал посетить. Опасения Эйзенхауэра по отношению к СССР впервые звучат, когда он говорит о финальных этапах войны с Японией:

“I merely feared serious administrative complications and possible revival of old Russian claims and purposes in the Far East that might prove very embarrassing to our own country” (E: 482).

Упоминается еще несколько эпизодов напряженности между двумя странами, но в целом американский генерал отстраняется от мейнстримной в разгар холодной войны идеи представлять Советский Союз абсолютным злом – он лишь подчеркивает некоторые различия в мировосприятии двух наций, предоставляя читателям возможность сделать выводы. Глава 24 полностью посвящена России, и открывается фотографией с подписью Эйзенхауэра:

“Partners in Victory. The Russians are generous. They like to give presents and parties... the ordinary Russian seems to me to bear a marked similarity to what we call an ‘average American’” (E: 533).

Язык Эйзенхауэра полон метафор (“In case of war such outfits would be the bulwark of American defense and the spearhead of our retaliation, should there be a sudden attack on us” (E: 9), “grinding countless unrelated facts into the homogeneous substance of a military policy” (E: 41), “All southern England was one vast military camp” (E: 273), “The mighty host was tense as a coiled spring, ready to vault the English Channel” (E: 273)), которые превращают абстрактные военные реалии (стратегическое сдерживание, наступательный потенциал, логистику, концентрацию сил, состояние боеготовности) в яркие, легко представляемые образы, способные дать читателям представление о масштабе и сути происходящего без погружения в технические детали. Восклицания (“...complacency still persisted!”, “What a difference it would have made if we had had a co-ordinated policy and a single head at that time!”, “Still no news of air or submarine attack!” (E: 10, 44, 108)) и риторические вопросы (“The question became, what to do?” (E: 199), “Finally, if we could not destroy the German armies west of the Rhine obstacle, <...> how could we expect to do it east of the Rhine, where this advantage would not be ours?” (E: 250)) становятся здесь отзвуком голоса и мыслей самого Эйзенхауэра – лидера армии и человека, склонного к эмоциональным проявлениям. Такие приемы передают его разочарование, озабоченность, ход мысли в критические моменты, что подчеркивает ощущение от текста как от личного свидетельства, а не как от сухой хроники. Кроме того, риторические вопросы часто используются здесь для

ретроспективного анализа, подчеркивая важность принятых или непринятых в свое время судьбоносных решений, их осмысление с высоты опыта и знаний о последствиях.

Профессиональная лексика (“U-boat packs”, “task force”, “counteroffensive”) подчеркивает военную специфику, указывает на тот факт, что автор – профессионал, знающий предмет изнутри. Он говорит на «языке войны», что придает его словам вес и убедительность, но при этом Эйзенхауэр избегает излишней терминологической сложности, делая текст доступным для широкой аудитории.

Генерал не теряется на фоне грандиозных мировых событий, подавая информацию через призму своего собственного восприятия и реакции на те или иные новости. Так, например, в мемуарах описано, как 7 декабря 1941 г., уставший от долгой и изнурительной штабной работы, он лег спать, отдав приказ ни при каких обстоятельствах его не беспокоить:

“My dreams were of a two weeks’ leave I was going to take, during which my wife and I were going to West Point to spend Christmas with our plebe son, John” (E: 16).

Мечты о долгожданном отпуске разбиваются адъютантом, который разбудил генерала и принес ему весть о нападении японской авиации на Перл-Харбор. Желания и личная жизнь Эйзенхауэра вынужденно отходят на задний план, уступая место обрисовке тактических решений, которые после атаки были предприняты им и его коллегами. В дальнейшем повествовании еще не раз будет применяться такая смена планов, с разных сторон раскрывающая личность генерала, его мысли, суждения и профессиональные компетенции.

Центральное место в мемуарах занимает описание планирования операции «Оверлорд» и высадки в Нормандии (13 и 14 главы), богато проиллюстрированное картами передвижений войск (художник Р. Паласиос) и фотографиями. Эйзенхауэр раскрывает множество подробностей «внутренней кухни» подготовки ко Дню “D”; рассказывает о спорах, которые ему приходилось вести с У. Черчиллем и остальным английским военным руководством по поводу бомбардировок французских регионов; объясняет, почему пришлось перенести операцию с мая на июнь (дефицит десантных судов), а затем, из-за шторма в Ла-Манше, с 4 на 6 июня; упоминает о «войне», которую ему пришлось вести с журналистами, пророчившими 90% потерь личного состава при высадке. Отметим, что Эйзенхауэр, как никто другой из военных лидеров своего времени, понимал значение прессы и умел ею манипулировать ради успеха союзнических усилий в войне и сохранения высокого престижа американской армии в глазах соотечественников. Именно благодаря его усилиям в СМИ не сразу проникла информация об учиненном генералом Паттоном рукоприкладстве⁴¹⁰: Эйзенхауэр был не готов из-за этого

⁴¹⁰ Зверев С.Э. Военная риторика Второй мировой. С. 464.

скандала потерять сильного лидера, зарекомендовавшего себя чередой боевых успехов, поэтому не раз «прикрывал» коллегу от неминуемых нападков общественности.

Мемуары «Крестовый поход в Европу» стали свидетельством эволюции взглядов военного лидера, вынужденного балансировать между прагматизмом командующего и идеализмом политика в эпоху глобальных трансформаций. Личностное измерение текста не только оживляет пересказ по большей части общеизвестных исторических событий, но и формирует образ автора как харизматичного руководителя, сочетающего стратегическую отстраненность с человечностью.

Сопоставление мемуаров генералов Паттона и Эйзенхауэра раскрывает два в чем-то схожих, но и имеющих существенные различия генеральских взгляда на войну. Паттон, при всей географической широте его кампаний (от Марокко до Германии), демонстрирует тактическое мышление: его мир сужается до поля боя, дипломатических усилий в рамках конкретной операции и его бескомпромиссной воли как командира. В центре повествования – его личное командование; союзники часто становятся фоном для американских достижений, а стратегические перспективы подчинены сиюминутному успеху и апологии собственных мнений и решений. Мемуары Эйзенхауэра – это взгляд с вершины командной иерархии (он был Верховным главнокомандующим войсками союзников в Европе), где военные операции неотделимы от дипломатии, поддержания хрупкого единства коалиции и осознания долгосрочных политических перспектив. Его панорама охватывает не только поля сражений, но и тыловые заводы, кабинеты лидеров, настроения народов и зарождающиеся контуры послевоенного мира. Если Паттон видел войну как череду сражений, которые нужно выиграть любой ценой, то Эйзенхауэр воспринимал ее как сложнейший управленческий и моральный вызов, где победа измерялась не только захваченными территориями, но и сохраненными союзами и стабильностью будущего.

Оба подхода, при всех их отличиях, остаются «взглядами сверху» – из командных пунктов, откуда человеческое измерение войны часто растворяется в безликих стрелках на картах наступлений и статистических сводках потерь. Это неизбежно оставляет за кадром иной, не менее важный масштаб восприятия мирового конфликта – солдатский взгляд на войну и армию изнутри, с ее окопной грязью, страхом под обстрелом и болью от потери товарищей.

4.1.2. Вторая мировая война глазами пехотинца: мемуары О. Мерфи

Представители высшего офицерского состава обладали риторическим талантом,

позволявшим им вдохновлять свои армии на наступление или убеждать союзников в необходимости тех или иных тактических задач. Что же касается простых американских солдат, не имевших писательского опыта до войны и не связавших свою жизнь с литературой после, то для них создание мемуарной прозы представлялось более трудной задачей – неслучайно их книги о Второй мировой войне начали появляться значительно позже. Исключением, хотя и не без оговорок, стала книга «В ад и обратно»⁴¹¹, написанная в 1949 г. по следам войны рядовым пехотинцем, «самым награждаемым» американским бойцом, Оди Мерфи (1925–1971). В книге подробно описываются события, которые привели молодого человека к получению высшей военной награды Вооруженных сил США – Медали Почета. В 1955 г. на экраны вышел фильм (“To Hell and Back”, 1955, реж. Дж. Хиббс) по мотивам мемуаров Мерфи, в котором молодой человек сыграл самого себя. Экранизация стала важным каналом для распространения этой солдатской истории, но также подвергла ее не задуманным изначально героизации и упрощению.

При написании мемуаров Мерфи также прибегал к помощи профессионального автора: его заметки редактировал голливудский сценарист Д. Макклюр. Книга опирается на несколько источников: альбом газетных вырезок, составленный кузиной Мерфи Э. Линго; описания подвигов пояснительных записок к различным наградам пехотинца; книгу Д. Таггарта «История 3-й пехотной дивизии во Второй мировой войне»⁴¹² – фундаментальный исторический труд, изобилующий статистикой и картами. Главным источником воспоминаний, разумеется, был сам Оди. Хотя он, по словам своего биографа, написал «менее десяти процентов книги, но по сути, это была его история, рассказанная именно так, как он хотел»⁴¹³. Процесс работы над книгой выглядел следующим образом: Мерфи надиктовывал Макклюру краткие описания некоторых людей из роты «В», эпизоды боевых действий, свои размышления по этому поводу, а редактор делал заметки. Изредка Мерфи писал сам, однако у него не было терпения и усидчивости для создания больших фрагментов текста, отчего в финальную версию книги вошло не более десяти страниц, созданных непосредственно им.

Мерфи хотел, чтобы книга была написана от первого лица, демонстрировала мрачный юмор людей в бою и любой ценой избегала напыщенного героического тона. Именно эта склонность автора к сдержанному, лаконичному изложению фактов повлияла на то, что в мемуарах отсутствует какой-либо пафос или героизация собственных подвигов – награжденный почти всеми видами медалей, какие только могут заслужить пехотинцы, Мерфи в одном

⁴¹¹ Murphy A. To Hell and Back. NY: Holt Paperbacks, 2002. 274 p. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой «М» и указанием страниц.

⁴¹² Taggart D.G. History Of The Third Infantry Division In World War II. Washington: Infantry Journal Press, 1947. 574 p.

⁴¹³ Graham D. No Name on the Bullet: A Biography of Audie Murphy. NY: Viking, 1989. P. 154.

ироничном диалоге выражает свое отношение к любым знакам отличия:

“Now you’re getting the spirit. Just always remember, there is no other branch of the army that offers so many chances for the Purple Heart, the Distinguished Wooden Cross, the Royal Order of the Mattress Covers. You want to be decorated, don’t you?”

‘I’d like to be decorated with a discharge’” (М: 165).

В середине лета 1948 г. Мерфи и Макклур отправились во Францию: Оди получил приглашение от правительства посетить Париж, чтобы получить Орден Почетного легиона и еще один Военный Крест. Также планировалась поездка по полям сражений, где воевали пехотинец и его рота «В». Они проехали около 1500 миль по французской сельской местности, где 3-я армия пробивалась к Германии в конце 1944 г. и зимой и весной 1945 г. Оди надеялся, как он писал, «найти некоторые из тех старых окопов, из которых нас выбили в Ридвире»⁴¹⁴. Благодаря своему феноменальному чувству местности бывший солдат действительно смог найти большинство ориентиров, включая скалистый утес, где была установлена бутафорская пушка. Возле Раматюэля он указал точное место, где погиб его друг. Макклур был поражен: «На полях сражений он шел прямо к неприметным местам, где погибли его товарищи. Если мы были одни, он давал мне яркие описания этих людей и боя. Но если рядом были другие люди, он просто молчал. Казалось, он не хотел тревожить память о погибших в присутствии посторонних»⁴¹⁵. Такой полевой опыт был полезен соавтору пехотинца – он смог увидеть войну глазами Мерфи и точнее отобразить ее в работе над мемуарной книгой.

По мнению Дона Грэма, автора биографии Мерфи, эта поездка показала, как далеко война уже отступила из памяти многих американцев: «Журнал “Life” проявил интерес к фоторепортажу о поездке, и ряд фотографий Оди во Франции хранится в архивах главного офиса журнала в Нью-Йорке, но публикация была отменена в пользу репортажа об экстравагантной вечеринке, устроенной Эльзой Максвелл на Ривьере»⁴¹⁶. Огромный успех книги «В ад и обратно» (весной 1949 г. она несколько месяцев держалась в списке бестселлеров) способствовал намерению Мерфи напомнить забывчивой публике о солдатах, которые так и не вернулись домой.

Мемуары начинаются с, казалось бы, идиллической статичной пейзажной зарисовки:

“On a hill just inland from the invasion beaches of Sicily, a soldier sits on a rock.

His helmet is off; and the hot sunshine glints through his coppery hair...” (М: 3).

Это первый день Оди Мерфи в бою, и, как он отмечает, до сего момента действия его

⁴¹⁴ Цит. по: Ibid. P. 158.

⁴¹⁵ Ibid. P. 159.

⁴¹⁶ Ibid. P. 160.

подразделения «были недраматичными и разочаровывающе медленными» (М: 3). Однако вскоре события начинают стремительно развиваться: после краткого отступления, в котором обрисовывается суматоха при недавней высадке и приводится несколько полусутоливых реплик сослуживцев, неподалеку от отряда падает снаряд. От осколка погибает мирно вглядывающийся вдаль солдат, в чьих волосах минуту назад сверкали солнечные лучи. Описание его смерти лаконично, наполнено физиологическими подробностями (“Blood trickles from his mouth and nose”) и прагматично – ветеран боевых действий в Африке Белецки, осмотрев тело, спокойно резюмирует: “Get his ammo. He won’t be needing it. You will” (М: 4).

Мерфи показывает солдатский защитный механизм нивелирования опасности и страха перед невидимым врагом с помощью черного юмора (“Hey, boss. A cahgo of crap just landed on Pigtail Ridge <...> Change that name to No-Tail Ridge. The tail go with the cahgo” (М: 4)) и рождающихся в процессе совместной жизни и абсурдных разговоров:

““What do you suppose is eating on me now?” he asks. ‘Since hitting this country, I’ve been bit by everything but a mule and a mad dog.’

‘You’ve probably got fleas. I’ve been itching myself.’

‘That’s it. I’ll bet that cave is jumping with fleas.’

‘And lice.’

‘I don’t worry about lice. They’ll all make for Antonio’” (М: 24).

Уместно, хотя иногда достаточно грубо, звучат некоторые выражения военнослужащих (“For chrisake, shut up”, “sonsabeeches”, “Gotohell”, “You scrambled-eyed hillbilly”), их показное отсутствие уважения к высшему командному составу и цинизм по отношению к целям войны:

““We fight. And fer what? I’m askin’ you: Fer what?”

‘Plenty,’ Kerrigan replies. ‘For sixty bucks a month and a few dog biscuits. For the privilege of living in a nice cool dump like this.’

‘And such other punishment as the court martial may direct,’ adds Horse-Face.

‘For the opportunity of associating with such a bunch of genteel, cleancut, Christian gentlemen as you find here.’

‘And such other punishment.’

‘For excitement. For adventure’” (М: 160).

Используется солдатский сленг и военные обозначения (“dogface” – пехотинец, “kraut” – немец, “arty” – артиллерия, “It.” – лейтенант, “CP” – командный пункт, “Comp” – рота), звучат бравадные перечисления побед бойцов над женским полом (“Got so many dames on my hands, I had to hire a secretary to keep books on my dates. She quit after two months. Nervous breakdown from overwork” (М: 62)), из уст в уста передается солдатский фольклор (““You ever hear about the

blind man who...’ ‘Yeah. Couldn’t get in the army because his seeing-eye dog had flat feet’” (M: 78)) – все это фиксирует подлинную фронтовую языковую среду и служит раскрытию характера каждого из сослуживцев Мерфи. Нередко прибегает автор к звукоподражанию – в тексте встречается множество междометий (“Brrrrrp”, “Rat-ta-ta-ta”, “ack-ack”, “Tap. Tap. Tap.”, “Tickety-tickety-tickety”, “Pi-toon!”, “Wham!”, “Zoom. Bawoom!”), которые акустически дополняют словесную картину боя или дают представление о физическом состоянии Мерфи (например, неоднократно повторенное “Brrrrrp” применяется для описания холода или демонстрирует отвращение к тем или иным неприятным ситуациям). В свою очередь короткие, отрывистые звукоподражания передают испытываемую опасность, фиксируют внезапную угрозу, на которую тело реагирует раньше сознания. Эти звуки становятся частью обыденной жизни и внутреннего мира солдата, олицетворением переживаемой им травмы.

Первая смерть, свидетелем которой стал автор мемуаров, заставляет его задаться вопросом: что он здесь делает? Он рассуждает о причинах, ранее побуждавших его, еще не достигшего совершеннолетия молодого человека, воинственно штурмовать медицинские комиссии военкоматов после удара по Перл-Харбору:

“Maybe my notions about war were all cockeyed. How do you pit skill against skill if you cannot even see the enemy? Where is the glamour in blistered feet and a growling stomach? And where is the expected adventure? Well, whatever comes, it was my own idea. I had asked for it. I had always wanted to be a soldier” (M: 6).

В этом фрагменте констатация реальных бытовых подробностей солдатской жизни сливается с крахом романтических представлений о военной службе, о которой Мерфи мечтал с самого детства: “I was only twelve years old; and the dream was my one escape from a grimly realistic world” (M: 7). Мемуары последовательно представляют путь становления Мерфи: от 17-летнего новобранца до опытного бойца, в критической ситуации берущего на себя командование людьми и решающегося на героические подвиги.

В книге можно выделить несколько ключевых тем, проходящих через все повествование: переосмысление героического нарратива и абсурд войны⁴¹⁷; физические и психологические страдания и травмы, которые неизменно получает каждый боец на фронте⁴¹⁸; ценность солдатского братства и боль от потери товарищей; страх, отчуждение и потеря собственной

⁴¹⁷ ““He was a good soldier.’ ‘Yeah, you’d have thought he was fighting a holy war.’ ‘Maybe he was.’ ‘Are you nuts? All he ever got out of life was work. What had he to save? A brain-baking job in a goddamned steel mill. A room in a slumgullion boarding house. A lousy dame who took his dough and then didn’t have the decency even to answer his letters. Man, he had plenty to fight for’” (M: 83).

⁴¹⁸ “bone thrusts through the flesh” (M: 29), “blood is runnin’ knee-deep; and bones stick up like sprouts” (M: 85), “bodies writhe like stricken worms” (M: 87), “bitter odor of vomit <...> squirted out in diarrheal discharges” (M: 100), etc.

идентичности⁴¹⁹; рефлексия о сражениях и проблема послевоенной реинтеграции, несоответствие гражданских ценностей тому опыту, который пережили автор и его сослуживцы на войне⁴²⁰.

Третью тему имеет смысл рассмотреть подробнее. Мерфи большое место отводит воссозданию духа солдатского братства – сама мемуарная книга имеет посвящение двум его самым близким боевым товарищам:

“To Private Joe Sieja
Killed in action on the Anzio Beachhead
January, 1944
and
Private Lattie Tipton
Killed in action near Ramatuelle, France
August, 1944” (M: 1)

Грубоватые фразы (““Go to hell,’ they chorus”, ““So long, you miserable sonsabitches,’ he yells”) здесь являются свидетельствами специфической фронтовой нежности, выражаемой через показную грубость и черный юмор. Дружба, зародившаяся на фронте, становится опорой для выживания в нечеловеческих условиях, и оттого потери, особенно в первое время, когда чувства солдат еще не успели загрубить, переживаются крайне болезненно.

С особой теплотой говорит Мерфи о рядовом Брэндоне: “This tall, quiet man from the hills of Kentucky is closer to me than a brother” (M: 26). В тяжелые моменты экзистенциальных кризисов, всепоглощающего цинизма и усталости от ужасных бытовых условий коллективным символом невинности и надежды становятся письма, которые Брэндону приходят от его дочери. Проблемы и вопросы маленькой девочки (например, о том, даст ли ее отец разрешение отрезать длинные косы) серьезно волнуют весь отряд:

“Through the months of ruin and despair, the little girl with her braids and freckles has served to remind us that somewhere on the earth utter innocence still exists. But if those pigtailed go, what then?” (M: 125)

Смерть Брэндона как ничто другое травмирует Мерфи; после нее происходит видимое

⁴¹⁹ “Fear is moving up with us” (M: 83), “Now time becomes a dreary succession of light and darkness. Neither the day of the week nor the date of the month is remembered” (M: 94), “We listen to the moan of the wind, curse existence, and snarl at one another” (M: 101), “Again I see the war as it is: an endless series of problems involving the blood and guts of men” (M: 152), “I feel burnt out, emotionally and physically exhausted” (M: 176).

⁴²⁰ “Looking back upon the bloody valley, Snuffy says, ‘What was all the shootin’ about? I wouldn’t give one turnip patch in Tennessee fer the whole damned country, and Sicily thowed in fer good measure” (M: 46), “We prowled through Rome like ghosts, finding no satisfaction in anything we see or do” (M: 139), “Long ago we came to believe that our only way home lay through the Siegfried Line; and each mile that we move up the Rhone Valley of France is another mile nearer America” (M: 156), “There is VE-Day without, but no peace within” (M: 229).

отчуждение рассказчика от последующих событий и потерь, что в дальнейшем выливается в его отстранение и апатию по отношению к вверенным под его командование людям и в тот факт, что победа над Германией не приносит ему никакой радости (“‘We want to sit here like a bunch of clucks with the war over and everything?’ – ‘We’ve still got Japan’” (M: 228)).

После такого беспрецедентного события, как Вторая мировая война, закономерно произошел расцвет мемуарного жанра как способа документирования, интерпретации и передачи травматического опыта мирового конфликта. Для рядового состава мемуары стали терапевтическим актом, способом «проговорить» пережитый ужас, отдать долг погибшим и попытаться интегрировать перенесенные потрясения в личную биографию и общественную память. Фокус здесь сместился с описания глобальных стратегий на человека в экстремальных условиях. Так книга Мерфи представляет собой субъективную, эмоционально насыщенную, сосредоточенную на конкретном человеческом опыте страдания, страха, героизма и потерь историю, которая заполняет лакуны, оставленные статистическими сводками и историческими исследованиями. Опыт Мерфи и его репрезентация в мемуарной книге особенно интересны в рамках настоящего исследования как пример задокументированного солдатского пути, подвергшегося минимальной беллетризации – затронутые им темы и методы их подачи во многом схожи с литературными произведениями участников войны (Дж.Д. Сэлинджера, Н. Мейлера, И. Шоу и др.). Сравнительный анализ нарративных стратегий и ключевых тем (антигероизм, травма, абсурд войны), общих для мемуаров Мерфи и прозы фронтовиков, будет подробно проведен в следующей главе, посвященной художественному осмыслению войны в американской литературе 1945–1950 гг. Это позволит точнее определить место «невыдуманной» солдатской истории в общем литературном ландшафте послевоенных лет и выявить взаимовлияние документального и художественного начал.

4.2. Писатели и журналисты о последствиях войны и формировании послевоенной картины мира

Атомная бомбардировка Японии, Нюрнбергский процесс, оккупация, разделение и денацификация Германии, появление «стран народной демократии» в Восточной Европе, План Маршалла, создание НАТО и роль США как «защитника Западной Европы», превращение СССР из союзника в противника и начало холодной войны, новый статус стран Азии и Африки – все эти ключевые события, ставшие результатом Второй мировой и определявшие облик послевоенного мира, описывались и осмыслялись в американской журналистике и литературе.

Если мемуары предлагали ретроспективный взгляд на прошедшую войну, то пресса и документалистика в реальном времени фиксировали современную ситуацию и активно участвовали в формировании новых идеологических нарративов. Этот процесс стал сферой активной деятельности для многих американских писателей, которые, начав карьеру в качестве военных корреспондентов, в послевоенные годы продолжили работу в амплу журналистов-аналитиков, также обогащая документальный репортаж инструментарием художественной прозы. Их тексты, находясь на острие актуальной политической повестки, выполняли двойную функцию: с одной стороны, они знакомили американского читателя с новой, зачастую шокирующей реальностью послевоенного мира, а с другой – предлагали глубокое критическое осмысление моральной и политической ответственности США как новой сверхдержавы.

В данном разделе анализ будет сосредоточен на трех ключевых и наиболее дискуссионных темах, которые нашли отклик в документальной прозе того периода: нарастание напряженности в отношениях с Советским Союзом, сложности процесса денацификации и оккупации Германии и, наконец, моральная ответственность перед Японией после применения атомного оружия.

4.2.1. США и СССР: от союзнических отношений к холодной войне. Журнал «Америка» и «Русский дневник» Дж. Стейнбека⁴²¹

С началом холодной войны и превращением СССР из союзника по антигитлеровской коалиции в идейного и геополитического противника, в американской прессе начинается конструирование образа СССР как врага и главного источника «красной угрозы». Однако инерция восприятия «русских» как соратников и братьев по оружию сохраняется и в сознании американцев, и в прессе еще довольно долгое время, постепенно ослабевая к концу 1940-х-началу 1950-х гг. Характерным для этого переходного периода является история журнала «Америка» (1944–1952), создававшегося как союзнический проект и постепенно начавшего выполнять новые задачи по мере того, как холодная война набирала обороты.

В 1944 г. между СССР и США – тогда еще союзниками по антигитлеровской коалиции – было заключено обоюдное соглашение: десять тысяч экземпляров американского журнала «Америка» должны были распространяться «Союзпечатью» в Советском Союзе, и в то же

⁴²¹ При написании данного раздела диссертации использованы результаты научной работы, выполненной автором лично и опубликованной ранее («Америка» и литература: к истории журнала в послевоенном СССР (1944–1952 гг.) // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 271–290).

время информационный бюллетень под названием “USSR”⁴²² издавался и реализовывался советским посольством на территории Соединенных Штатов. Целью этого соглашения было укрепление союзнических и дружественных отношений, формирование положительного образа Америки у советских граждан и *vice versa*. Однако по мере нарастания напряженности между двумя странами редакционная политика журнала претерпела значительную эволюцию. Если в первых шести номерах (1944–1945), издававшихся Управлением военной информации, ключевым понятием было «сотрудничество» и освещение общего вклада в победу, то с 1946 г., когда издание перешло под контроль Управления международной информации, акценты сместились. Журнал стал инструментом демонстрации американского процветания, демократических ценностей и культурного превосходства. Через эссе о видных политических деятелях доносилась мысль о том, что Америка с самого начала была основана на принципах демократизма; статьи о достижениях науки, техники и культуры демонстрировали успехи в социально-политической сфере; очерки о городах и природных зонах рисовали образ США как некоего сказочного Эльдорадо. Задача журнала отныне состояла в том, чтобы конструировать позитивный образ США и опровергать пропагандистские мифы, работавшие на создание образа врага. «Америка» должна была показать, что США – это не «цитадель капиталистического варварства», а страна высокой материальной и духовной культуры. Как отмечает В.Н. Хахаева, журнал «воздействовал на советских читателей комплексно: на сознание и подсознание, на разум и эмоции, внедрял в сознание логические концепты и их образно-чувственные эквиваленты – социальные мифы»⁴²³.

Особое место в этой стратегии занимала литература. Литературный раздел журнала стремился продемонстрировать не только процветание Америки, но и подчеркнуть близость американской и русской культур, создавая тем самым основу для взаимопонимания. Этой цели служил, например, цикл статей профессора Колумбийского университета Дороти Брюстер «Русское влияние на американскую литературу», где прослеживалось воздействие И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского на таких авторов, как У. Хоуэллс, Г. Джеймс и С. Крейн. На страницах «Америки» советские читатели впервые знакомились с ранее не переводившимися произведениями как классиков (У. Фолкнера, Э. Хемингуэя, Дж. Стейнбека, Т. Вулфа), так и молодых авторов (Дж. Уэст, М.К. Роулингс и др.). При этом выбор произведений был тщательно выверен: публиковались рассказы, лишённые острой социальной критики и «идеологической подоплеки» – истории о семейных отношениях, детективы,

⁴²² Бюллетень стал продолжением выходившего с 1930 по 1941 гг. журнала «СССР на стройке» – “USSR in Construction”.

⁴²³ Хахаева В.Н. Журнал «Америка» в контексте американо-советских отношений (сороковые-восемидесятые годы): Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол.наук. М. 1989. С. 206.

природные зарисовки. Редакция сознательно избегала тем, эксплуатируемых советской пропагандой: тяжелой жизни афроамериканцев или последствий Великой депрессии.

Несмотря на то, что СССР продолжал формально выполнять соглашение, переводя и распространяя журнал, после 1946 г. была запущена целенаправленная кампания по его дискредитации в советской прессе. В марте 1949 г. Агитпроп ЦК утвердил «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды», который предписывал «разоблачать агрессивные планы американского империализма, антинародный характер общественного и государственного строя США, развенчивать басни американской пропаганды о “процветании” Америки»⁴²⁴. Журнал «Америка» стал одной из главных мишеней. В статьях в «Правде» его обвиняли в «фальшивом изображении американского общества, подтасовке фактов, замалчивании страданий обездоленного капитализмом народа»⁴²⁵. Критик И. Анисимов в статье «Литературные агенты Уолл-стрита» разгромно отзывался о литературном разделе, обвиняя редакцию в опошлении и фальсификации образа таких «прогрессивных» писателей, как Э. Синклер и Т. Драйзер, и в попытке «искажить и скомпрометировать все то значительное и крупное, что было в американской литературе XX века»⁴²⁶.

Одновременно советские власти стали искусственно ограничивать распространение американского журнала. Еще в 1946 г. Агитпроп ЦК рассматривал возможность «оставлять нереализованными» до 40 тысяч экземпляров каждого номера, чтобы нанести изданию финансовый ущерб. Официально же утверждалось, что советские читатели «потеряли интерес» к «Америке». В 1952 году, после взаимных обвинений в нарушении договоренностей, МИД СССР и Посольство США объявили о прекращении издания обоих журналов. Формальным поводом для СССР стало обвинение США в создании препятствий для распространения советского бюллетеня. Так символ советско-американского союзничества времен войны прекратил свое существование до перезапуска в 1956 г.⁴²⁷

Другой попыткой перебросить «мост» между двумя странами в непростой послевоенной обстановке стал уникальный журналистский проект Дж. Стейнбека. Летом 1947 г., когда кампания по дискредитации журнала «Америка» в советской прессе уже набирала обороты, а в самих США разворачивалась «охота на ведьм», Стейнбек вместе с военным фотографом Р. Капой, при поддержке издания “New York Herald Tribune”, совершили «старомодный вояж в

⁴²⁴ «План мероприятий по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время». Документ Агитпропа ЦК / Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК. М.: МФД; Материк, 2005. С. 321–322.

⁴²⁵ Заславский Д. О журнале «Америка» // Правда. 1951. 4 июня. С. 3.

⁴²⁶ Анисимов И. Литературные агенты Уолл-стрита // Правда. 1948. 23 июля. С. 3.

⁴²⁷ Фисенко (Суркова) А.С. «Америка» и литература: к истории журнала в послевоенном СССР (1944–1952 гг.) // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 271–290.

духе Дон Кихота и Санчо Панса»⁴²⁸ – отправились в поездку по СССР. Результатом их путешествия стал иллюстрированный травелог «Русский дневник»⁴²⁹. Подобно редакторам «Америки», они руководствовались искренним гуманистическим побуждением – проникнуть за железный занавес и собственными глазами увидеть жизнь простых советских людей, развеять мифы и «исцелить» американцев и русских от взаимных стереотипов и опасений, которые, по замечанию Стейнбека, заставляли обе стороны видеть друг в друге «рогатых и хвостатых» чудовищ.

Однако реальность 1947 года диктовала свои условия. Если журнал «Америка» проходил жесткую советскую цензуру, то Стейнбек и Капа столкнулись с иной формой контроля – их перемещения и контакты курировались представителями ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей)⁴³⁰, а многие встречи с «простыми людьми» носили организованный, заранее подготовленный характер. Стейнбек отмечал, что колхозники, отвечая на вопросы, использовали формулировки, явно почерпнутые из газеты «Правда», что воспринималось им как «подготовленная пропаганда»⁴³¹. Тем не менее, писателю удавалось запечатлеть подлинные, глубоко травмирующие следы войны и жизнестойкость советского народа.

Наиболее пронзительные свидетельства Стейнбек нашел за пределами парадной и почти не пострадавшей от бомбежек Москвы (“Here and there there was some evidence of bomb damage, but not very much” (RJ: 19)), а именно в эпицентрах недавних сражений: на Украине и в Сталинграде. Киев встретил американских гостей зрелищем руин:

“Here the Germans showed what they could do. Every public building, every library, every theater, even the permanent circus, destroyed, not with gunfire, not through fighting, but with fire and dynamite. Its university is burned and tumbled, its schools in ruins. This was not fighting, this was the crazy destruction of every cultural facility the city had, and nearly every beautiful building that had been put up during a thousand years.” (RJ: 53).

Здесь, отмечает Стейнбек, в полной мере проявила себя немецкая «культура». Однако в украинской столице писатель не концентрируется исключительно на зрелище разрушений –

⁴²⁸ Стейнбек Дж. Русский дневник. М.: Эксмо, 2018. С. 20.

⁴²⁹ Steinbeck J. A Russian Journal. NY: The Viking Press, 1948. 220 p. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой «RJ» и указанием страниц.

⁴³⁰ См. об этом: Жданова Л. Стейнбек и СССР. Взгляд из-за «железного занавеса» (1945-1960) // ROSSICA. Литературные связи и контакты. 2023. № 5. С. 153–156.

⁴³¹ Родин Д. В. Общественные настроения в СССР в начале Холодной войны (по материалам «Русского дневника» Дж. Стейнбека) // Общественная атмосфера накануне войн XIX-XX вв.: историко-психологические аспекты. Материалы XLIX Международной научной конференции. Санкт-Петербург. 2021. С. 212.

намного больше его интересуют зарождающиеся среди этого ростки новой культурной жизни. Украинские колхозы, разоренные фашистами, предстают в глазах Стейнбека и Капы местом невероятного трудового подвига и сохранения человечности. Здесь американский писатель также фиксирует не только разрушения, а прежде всего – проявления жизни: “They were not sad people. They were full of laughter, and jokes, and songs” (RJ: 76). Вопросы украинских колхозников к американцам (о том, почему американское правительство плохо относится к советскому народу, или зачем американцы производят атомные бомбы) звучат без враждебности, лишь с недоумением и тревогой. Стейнбек подчеркивает, что люди в СССР ценят с таким трудом завоеванный мир, что их очень тревожит и печалит мысль о возможности новой войны. Застольные тосты неизменно завершаются словами: “Let us drink to the hope that the answer may be found, for the world needs peace, needs peace very badly” (RJ: 88).

Апогеем военной травмы и одновременно символом нестигаемости советского народа стал для Стейнбека Сталинград:

“We had seen ruined cities before, but most of them had been ruined by bombing. This was quite different. In a bombed city a few walls stand upright; this city was destroyed by rocket and by shell fire. It was fought over for months, attacked and retaken, and attacked again, and most of the walls were flattened. What few walls stand up are pitted and rotted with machine-gun fire” (RJ: 119–120).

Потрясение писателя вызвала не столько степень разрушений, сколько достоинство и гордость людей, выживавших в подвалах и землянках (“How they could live underground and still keep clean, and proud, and feminine” (RJ: 120–121) – говорит он о жительницах Сталинграда). Сталинградский тракторный завод, где рабочие под огнем выпускали танки, а затем восстанавливали производство тракторов из собранного на полях сражений металлолома, представился Стейнбеку «ужасной аллегорией» вечного соседства человеческой способности к созиданию и разрушению. Глубоким символом личной трагедии стала сцена у обелиска над братской могилой: маленький мальчик на вопрос о том, что он здесь делает, буднично отвечает: «Я к папке пришел. Я каждый вечер к нему прихожу»⁴³². А образ сталинградской девочки с «самым красивым лицом», которая буквально одичала в подземной норе и добывала себе еду на помойке, наводит Стейнбека на размышления о том, что война отбрасывает людей к первобытному состоянию, разрушая не только города, но и саму человеческую сущность.

Несмотря на атмосферу нарастающей холодной войны, которую Стейнбек и Капа ощущали и в застольных беседах, и в газетных штампах, главным итогом их поездки явилось

⁴³² Стейнбек Дж. Русский дневник. С. 191.

закономерное открытие:

“We found, as we had suspected, that the Russian people are people, and, as with other people, that they are very nice. The ones we met had a hatred of war, they wanted the same things all people want-good lives, increased' comfort, security, and peace” (RJ: 220).

Подобно журналу «Америка», «Русский дневник» Стейнбека стал одной из последних заметных попыток американской публицистики, основанной на памяти о союзничестве, прорвать барьер идеологической конфронтации и показать «врага» как человека, несущего глубокие шрамы войны и стремящегося к миру. Однако, как и судьба журнала «Америка», эта попытка, несмотря на свой литературный и гуманистический масштаб, оказалась не в силах остановить или замедлить ход набравшей обороты холодной войны. Взаимопонимание, временно воцарившееся в годы общей борьбы с фашизмом, угасало под напором новой реальности политического противостояния.

4.2.1. США и послевоенная Европа. Репортажи М. Бурк-Уайт и Дж. Дос Пассоса из Германии

Тема ответственности Соединенных Штатов за установление мира и порядка на освобожденных от нацизма европейских территориях красной нитью проходит практически по всем репортажам ближайшего послевоенного времени. Корреспонденты, которые отправлялись в Германию, документировали увиденную ими разруху и голод, записывали услышанные разговоры и отмечали, что перед странами-победительницами, особенно перед США, стоит важная задача по формированию нового мира на руинах тоталитарной идеологии.

Так Маргарет Бурк-Уайт (1904–1971) весной-летом 1945 г. находилась в западных зонах оккупации (американской, британской и французской) Германии, а также посещала советский сектор Берлина. Она путешествовала по разбитым немецким городам, освещая работу оккупационных властей и жизнь немцев после капитуляции. Ее маршрут охватывал ключевые города и промышленные центры той части страны (в основном, западной), которая входила в американскую и британскую зоны оккупации: Бремен, Кёльн, Люксембург (штаб генерала Паттона), район переправ через Рейн (Оппенхайм, Лорелей), Франкфурт-на-Майне, Кассель, Швайнфурт, Лейпциг, Мюнхен, Франкфурт-на-Майне, Киль, Любек, Бремерхафен, Брауншвейг, Мюнхен, Веймар (Бухенвальд), Швайнфурт, Эссен, Дюссельдорф, Саарбрюккен, Берлин, Потсдам.

В посвященном этой поездке комментированном фотоальбоме-репортаже «Дорогая родина, спи спокойно» (“Dear Fatherland, Rest Quietly”, 1946) Бурк-Уайт упоминает разговор с

немкой – своей старой знакомой по Колумбийскому университету – Хильдегард Розелиус, которая, несмотря на окончательный разгром фашизма, остается яркой поклонницей Адольфа Гитлера, убежденной в миролюбии Германии и в том, что ее страна – не агрессор, а жертва войны: “‘Hitler tried hard to avoid war,’ continued Hildegard. ‘Every German knows that we are not guilty of starting the war’”⁴³³. Бурк-Уайт позиционирует себя, прежде всего, как свидетель, исследователь человеческой психологии и политических взглядов, и поэтому, не стараясь вступить в спор со своими собеседниками, фиксирует заблуждения, ложные представления, иллюзии и пропагандистские штампы, в пространстве которых живут немцы. Порой рассказчица не скрывает своих эмоций: она испытывает шок в Бухенвальде (“And it made me ashamed to be a member of the human race” (BW: 73)), потрясение от цинизма Хильдегард (“With memory of Buchenwald still fresh in my mind, Hildegard’s talk left me speechless <...> ‘We are simply swamped with people who come from concentration camps. If things were so very bad, and if so many people were killed, I really wonder where they all come from now’” (BW: 136–137)).

В травелогe сочетается документальная точность (от даты финальных сражений в Европе и их географии до курса новой «валюты» – американских сигарет – по отношению к немецкой марке на черном рынке в Берлине), ироничные замечания (как правило, для разоблачения лицемерия высокопоставленных немцев, которые поголовно утверждают, что «однажды спасли одного еврея»), моральная рефлексия и критический взгляд на методы денацификационной политики Соединенных Штатов. Сердцевину анализа Бурк-Уайт составляет острая критика пассивности и наивности США в деле искоренения нацистской идеологии и построения демократии:

“Here we are, I thought, moving into Germany with our wellearned army, with service units for everything that rolls, flies, or breaks down. But we have no replacement parts for that philosophy which we set out to destroy. What are we bringing those Hitler Jugend who have lost their bridge and these women who have lost their hypnotic Fihrer? By what naive arrogance can we assume that the liberated will automatically and conveniently love and adopt the democratic way of life, simply because their liberators love it?” (BW: 10)

Метафора об «отсутствии запчастей» для новой философии выражает главную претензию Бурк-Уайт: США разгромили нацистскую военную машину, но не предложили убедительной альтернативной системы ценностей взамен разрушенной. Автор высмеивает «наивное высокомерие» своих соотечественников, полагавших, что немцы автоматически

⁴³³ Bourke-White M. *Dear Fatherland Rest Quietly*. NY: Simon and Schuster. 1946. P. 6. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой «BW» и указанием страниц.

полюбят демократию как дар своих освободителей. Она фиксирует, как немцы «охотно перекладывают всю ответственность на нас», особенно за состояние экономики, не проявляя собственной инициативы и не выражая раскаяния: “‘Is one great mistake the Allies can make,’ volunteered Hildegarde. ‘It would be to permit unemployment in Europe’” (MW: 134).

При этом Бурк-Уайт отмечает и неспособность американской армии стать моральным ориентиром для Германии. Корреспондент становится свидетелем разговора, который происходит между солдатами, обсуждающими выгодные сделки на черном рынке: “‘The way I figure it,’ one of the boys said, very slowly and thoughtfully, ‘is that the black market is what pays the GIs back for what they went through in the war’” (BW: 162). Ее шокирует фундаментальное непонимание целей только что отгремевшей войны и возмущает стремление американских военных заработать на ее последствиях. Также Бурк-Уайт осуждает и многочисленные случаи мародерства во время освободительного марша по стране и коррупцию среди высшего офицерского состава: “‘That an American Colonel could plan to enter a deal involving ‘hundreds of thousands of francs’ <...> while he still wore eagles on his shoulders, was deeply shocking to me’” (BW: 160). Все это, по мнению журналистки, подрывает авторитет победителей и демонстрирует неготовность американцев учить кого-либо демократии и морали.

В целом документальная книга раскрывает глубокую тревогу автора за будущее Европы и адекватность американского ответа на вызовы мира после Освенцима. Ее текст – это в равной степени обвинительный акт против немецкого коллективного отрицания вины и самооправдания, и суровое предупреждение США об опасности «механической победы». Этот критический взгляд Бурк-Уайт на отсутствие у Соединенных Штатов системной идеологической программы отчасти объясним близостью написания травелога к непосредственным военным событиям и тем фактом, что журналистке, вероятно, не была видна вся картина мер, предпринимаемых военным министерством, для установления мира в Европе. Однако ее критика относилась в первую очередь к военным администрациям на местах и отсутствию единой воли на высшем уровне, которые существовали параллельно с точечными, но важными проектами «мягкой силы». Здесь необходимо упомянуть целенаправленные усилия американской военной администрации по денацификации немецкого сознания, в частности, работу выпускников «лагеря Ричи» (“Camp Ritchie”) – центра по подготовке специалистов психологической войны и разведки. Более 19 000 военнослужащих, многие из которых были европейскими иммигрантами и беженцами (часто еврейского происхождения), идеально знавшими язык и культуру противника, прошли интенсивную 8-недельную подготовку по

таким дисциплинам, как допрос военнопленных, контрразведка и психологическая война⁴³⁴. К их работе по денацификации Германии был причастен Дж.Д. Сэлинджер, на протяжении полугода после Дня Победы в Европе продолжавший свою службу в контрразведке.

Важнейшим проектом «парней из Ричи» стало создание сети газет в американской зоне оккупации. Самым влиятельным среди них изданием была газета “Die Neue Zeitung” (проект Представительства военного правительства США в Германии (OMGUS), 1945–1955), которую возглавлял Ханс Хабе (урожденный Янош Бечмени) – австрийский эмигрант еврейского происхождения, офицер американской армии. Как отмечает историк Джессика С. Э. Гейноу-Хечт, “Die Neue Zeitung” была не просто источником новостей, а «инструментом демократического перевоспитания» (democratic “reeducation”⁴³⁵), который должен был познакомить немецкое население с американской внешней политикой, демократическими ценностями, американским образом жизни, и продемонстрировать своим примером модель прессы свободного мира.

Кроме того, с конца 1944 г. среди немецких военнопленных в лагерях на территории США велась активная работа по пропаганде американской демократии и свободы. Важнейшим инструментом этого «перевоспитания» стала немецкоязычная газета “Der Ruf” («Призыв»), первый номер которой вышел в марте 1945 г. в Форт-Кэрни. Задача этого издания заключалась в формировании и консолидации демократического мышления по американскому образцу. При этом язык издания был намеренно выдержан в тональности, приближенной к прессе нацистской Германии, чтобы избежать отторжения у целевой аудитории⁴³⁶. Таким образом, можно сказать, что наряду с хаотичной и коррумпированной реальностью оккупации, которую описывала Бурк-Уайт, существовала и продуманная система идеологического влияния, направленная на создание лояльной США интеллектуальной и культурной элиты в Западной Германии, что было особенно необходимо Соединенным Штатам в контексте укрепления своих позиций перед лицом набиравшей обороты «коммунистической угрозы».

Осмысляет в своих репортажах последствия войны и ответственность Америки за сохранение мира и Джон Дос Пассос, который после окончания Второй мировой в качестве корреспондента журнала “Life” побывал во Франкфурте, Берлине, Мюнхене и Вене. Он стал свидетелем первых заседаний Нюрнбергского процесса – его репортаж с незамысловатым

⁴³⁴ Spracher W.C., Kramar M. Just-in-Time Intelligence Training in World War II: The Legacy of the “Ritchie Boys” Seven Decades Later (Part I) // American Intelligence Journal. 2013. Vol. 31. No. 2. P. 140–141.

⁴³⁵ Gienow-Hecht J. C.E. Transmission impossible: American journalism as cultural diplomacy in postwar Germany, 1945–1955. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1999. P. 1.

⁴³⁶ Подробнее об этом см.: Зачевский Е.А. Заокеанские дебюты «Группы 47», или откуда есть пошла немецкая литература после 1945 года // Литература двух Америк. 2019. № 6. С. 79–133.

заголовком “Report from Nürnberg”⁴³⁷ появился в 1945 г. в одном из декабрьских выпусков “Life”.

При абсолютной документальной точности статья переполнена яркими визуальными и аудиальными образами: звуки (или их отсутствие) в те или иные моменты судебного заседания; технические детали (шум в наушниках, работа переводчиков, свисающие с потолка «гроздь прожекторов»); описание разрушенного Нюрнберга (резкое солнце, руины, немецкие женщины, которые готовят картошку на импровизированной плите); нарисованная мелом на стене свастика, как символ, который, несмотря на поражение нацистов, остается мрачным напоминанием о проповедуемой ими идеологии. Отдельного внимания заслуживают выведенные на страницах репортажа Дос Пассоса портреты подсудимых: Геринг с видом «сдувшегося воздушного шара» (“a leaky balloon”), Риббентроп с «тревожным взглядом кассира банка, не выполнившего свои обязательства» (“a defaulting bank cashier”), Штрейхер представлял собой «ужасную карикатуру на “Foxy Grandpa”⁴³⁸» (“a horrible cartoon of a Foxy Grandpa”), Шахт как «разъяренный морж» (“an angry walrus”) и т.д. Статья сопровождалась фотографиями всех подсудимых, что давало читателям “Life” возможность оценить точность и чувство юмора автора репортажа. Добавим, что такие сравнения отображали не только визуальную, но и психологическую сторону образов высшего немецкого командования, демонстрируя их своеобразную деградацию, и, в их лице, крах нацизма. Особенно ярко их волнение (качание головой, тик в уголках рта, одергивание ворота рубашки) ощущается на контрасте с непринужденным тоном судьи Лоуренса, слова которого многоязычным рефреном воспроизводят в сотнях наушников переводчики: “hooting, starvation and torture. Tortured and killed. Shooting, beating and hanging”⁴³⁹.

Текст репортажа структурирован по дням, каждый из них раскрывает новые детали процесса: от подготовки (19 ноября) до выступления Роберта Джексона, обвинителя от Соединенных Штатов (21 ноября). Джексон прерывает монотонность судебного заседания своей яркой речью, которая, по словам Дос Пассоса, заставила нацистских лидеров впервые увидеть себя со стороны, оценить масштабы своих преступлений: “The Nazi leaders stare with twisted mouths out into the white light of the courtroom. For the first time they have seen themselves as the world sees them”⁴⁴⁰. В том, что речь американского обвинителя действительно впечатлила Дос Пассоса, можно удостовериться, прочитав написанное в эти дни письмо корреспондента своей жене, Кэти:

“Вчерашнее выступление Роберта Джексона со стороны обвинения

⁴³⁷ Dos Passos J. Report from Nürnberg // Life. 1945. 12.10. P. 29–31.

⁴³⁸ “Foxy Grandpa” – американский газетный комикс, созданный карикатуристом Карлом Э. Шульце.

⁴³⁹ Dos Passos J. Report from Nürnberg // Life. 1945. January 10. P. 29.

⁴⁴⁰ Ibid. P. 30.

показалось мне великолепным. Еще несколько подобных речей, и бедный старый государственный корабль, который до сих пор барахтался без руля в морской пучине, вернется на прежний курс. Он действительно прилагает усилия, чтобы придать какой-то смысл тому, что без него было бы просто актом мести. <...> Джексон представлял США точно так, как мне бы того хотелось”⁴⁴¹.

Стоит отметить, что Дос Пассос здесь придерживается общепринятой установки, свойственной американским отчетам в прессе об этом выступлении. Как заявляет американский историк Ф. Хирш, «классический рассказ о процессе – это англо-американская история либерального триумфа, в которой высокодуховный главный прокурор США Роберт Х. Джексон вместе с представителями других западных держав отбросил жажду мести и предоставил нацистам справедливый суд перед законом, ознаменовав собой одну из “первых больших попыток закона подвергнуть суду массовые злодеяния” и начав новую эру международных прав человека»⁴⁴². Американцы были намерены использовать свои судебные выступления для продвижения собственной повестки, включавшей выдвижение себя в качестве моральных арбитров послевоенного порядка⁴⁴³, сводя к минимуму в общественном сознании вклад союзников по антигитлеровской коалиции – особенно вклад СССР. По мнению М. Столера, «с годами в Соединенных Штатах устоялось мнение, что именно американская армия спасла «некомпетентные и малочисленные британские вооруженные силы от полного поражения от рук немцев. Точно так же они считали себя спасителями советских вооруженных сил, которые, несмотря на безусловную храбрость, вряд ли смогли бы успешно защитить свою родину без помощи доблестных американцев»⁴⁴⁴.

Дос Пассос, после тезисного изложения основных мыслей Джексона, отводит финальные строки в своей статье выражению национальной гордости за слова, произнесенные соотечественником (“We Americans rise to our feet with a feeling of pride because it was a countryman of ours who spoke them”⁴⁴⁵). Именно Америка, по мысли автора статьи и согласно нарождающемуся в послевоенные месяцы официальному нарративу, должна сыграть главную миротворческую роль в восстановлении Европы. Итак, «Репортаж из Нюрнберга» является не просто историей с места событий, но и своеобразным манифестом, раскрывающим истинное лицо зла (в образах лидеров нацистской Германии) и проповедующим новый курс во внешней политике Соединенных Штатов.

⁴⁴¹ Spenser Carr V. Dos Passos: A Life. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc, 1984. P. 441.

⁴⁴² Hirsch F. The Soviets at Nuremberg: International Law, Propaganda, and the Making of the Postwar Order // American Historical Review. 2008. Vol. 113. Iss. 3. P. 701-730.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Stoler M. The Second World War in U.S. History and Memory. P. 388.

⁴⁴⁵ Dos Passos J. Report from Nürnberg. P. 30.

Послевоенные статьи Дос Пассоса являются весьма показательным примером ослабления цензуры в области публицистики: если в годы войны на страницах американской прессы ни при каких обстоятельствах не могли появиться репортажи, представляющие армию Соединенных Штатов в негативном свете, то в следующие после капитуляции Германии месяцы появилось множество сообщений о «неджентльменском» поведении некоторых представителей вооруженных сил США в Европе. Так, в 1943 г. в статье «Сувенир» (“Souvenir”) для “New York Herald Tribune” Джон Стейнбек в шутливой форме упоминал:

“The pre-Roman Greek temples at Salerno have suffered more from chipping by American soldiers in two weeks than they did during the preceding three thousand years, and whereas they have suffered the destructive rage of invaders for centuries they are not expected to survive the admiring souvenir-hunting of our troops, who only want to send a small chip home to the little woman”⁴⁴⁶.

Дос Пассос, также поднимая тему мародерства американской армии на освобожденных территориях, два с половиной года спустя уже с ярко выраженной обличительной интонацией пишет в репортаже для “Life”:

“Europeans, friend and foe alike, look you accusingly in the face and tell you how bitterly they are disappointed in you as an American. They cite the evolution of the word ‘liberation’. Before the Normandy landings it meant to be freed from the tyranny of the Nazis. Now it stands in the minds of the civilians for one thing, looting”⁴⁴⁷.

Обвинения европейцев в адрес Америки не безосновательны, и Дос Пассос признает этот факт, призывая соотечественников задуматься, взять на себя ответственность за восстановление мира в Европе и отказаться от низменной страсти к мародерству на «освобожденных» территориях. При этом писатель представляет в статье и некоторую надежду на исправление сложившейся ситуации: по его словам, после блестящей речи обвинителя со стороны США на Нюрнбергском процессе Роберта Джексона расположение к нему со стороны французских журналистов значительно увеличилось, а недоверие, которое Дос Пассос чувствовал по отношению к себе как к американцу, три месяца путешествующему по разоренным европейским городам, постепенно начало сходить на нет.

В Вене, опустошенном войной городе, где американские и советские войска смотрели друг на друга с подозрением, он стал свидетелем растущей напряженности между западными союзниками и Советским Союзом. В статье прослеживается новая для американской прессы повестка: сравнение пусть и не совершенных американских войск с русской армией, которая,

⁴⁴⁶ Steinbeck J. Once There Was a War. P. 118.

⁴⁴⁷ Dos Passos J. Americans are Losing the Victory in Europe // Life. 1946. January 7. P. 23.

«как древние монгольские орды, вышедшие из степей»⁴⁴⁸, приходит на разоренные европейские территории и окончательно опустошает их: “When Americans looted they took cameras and valuables but when the Russians looted they took everything”⁴⁴⁹. Подчеркивая, по его мнению, экспансионистский характер действий СССР в Восточной Европе (“The Russians at least are carrying out a logical plan for extending their system of control at whatever cost”⁴⁵⁰) Дос Пассос завершает статью словами У. Черчилля, произнесенными им на праздновании Дня Победы в Европе 8 мая 1945 г. Британский премьер-министр в торжественной речи предупреждает свой народ (по мнению Дос Пассоса, это предостережение не в меньшей степени относится и к американцам) о том, что в дальнейшем от них потребуется не меньше усилий и не меньше жертв, ради сохранения мира и безопасности на континенте. В неопубликованном дневнике «Берлин 1945» (“Berlin 1945”) Дос Пассос высказывал жесткое неприятие того факта, что в период Второй мировой войны его страна пошла на сотрудничество с Советским Союзом, и приходил к выводу: «...тому, кто ужинает с дьяволом, нужна длинная ложка – американцам пора вбить себе в голову, что демократия и диктатура не могут сотрудничать»⁴⁵¹.

Критическая оптика Маргарет Бурк-Уайт и Джона Дос Пассоса, при всей разности их стилистических стратегий, высвечивает одну и ту же проблему: различие между мирными ожиданиями и реальностью, между военным триумфом и послевоенными действиями США в Европе. Их тексты подчеркивают противоречия в позиции Америки. С одной стороны, Бурк-Уайт подмечает хрупкость и несостоятельность мер, которые предпринимают Соединенные Штаты по денацификации в Германии (“To be sure, we have given them a few “de-Nazified” textbooks, but that is nothing more than the merest promise of something greater” (BW: 174)) и моральный ущерб от мародерства армии-победительницы. С другой – Дос Пассос в Нюрнберге конструирует внешний образ США как морального арбитра; «величественная» речь обвинителя Джексона призвана продемонстрировать превосходство и обозначить новый мировой порядок. Однако оба автора сходятся в главном: военная победа не снимает с Америки бремени моральной ответственности. Упомянутое Бурк-Уайт коллективное отрицание вины немцами и отмеченные Дос Пассосом «экспансионистские амбиции» СССР подчеркивают, что установление подлинного мира требует от Соединенных Штатов не только силы, но и последовательной идеологической работы. На подобную тему рассуждал в своем романе «Колокол для Адано» Джон Херси, представляя вымышленный итальянский город, в котором майор Джопполо воодушевленно демонстрировал только что освобожденным итальянцам

⁴⁴⁸ Ibid. P. 24.

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ Цит. по: Spenser Carr V. Dos Passos: A Life. P. 443.

преимущества демократии. Однако, если в написанном в 1943–1944 гг. на волне эйфории от череды побед американской армии романе дела у майора идут весьма успешно, то осуществить подобное в реальности оказалось намного труднее. В другой своей работе, репортаже «Хиросима» (1946), Херси совершит радикальный поворот к осмыслению идеи победы, поставившей под вопрос сами моральные основания нового мирового порядка.

4.2.2. Атомная бомбардировка Японии и моральная ответственность США. «Хиросима» Дж. Херси

Важнейшим сюжетом для мировой истории Новейшего времени и для американской публицистики в частности стала ядерная бомбардировка Японии. В августе 1945 г. из-за страха подорвать свою моральную победу, американской государственной пропагандой были предприняты все усилия, чтобы скрыть от своих граждан информацию о человеческих жертвах среди гражданского населения и о радиоактивных последствиях взрыва. Правительство США и военные – например, генерал-лейтенант армии США Л. Гровс – активно подавляли информацию о лучевой болезни, называя сообщения о ней «японской пропагандой» и даже заявляя, что «лучевая болезнь – это очень приятный способ умереть»⁴⁵². Официальные отчеты (включая Управление стратегических бомбардировок, USSBS) фокусировались на разрушении инфраструктуры и представляли жертв как безликую массу, служащую милитаристскому императору, что напрямую перекликалось с расистскими стереотипами «желтой угрозы», культивируемыми в довоенной научной фантастике и военной пропаганде. Газета “The New York Times” в сентябрьском номере опубликовала статью «На руинах Хиросимы нет радиоактивности»⁴⁵³. С точки зрения большинства американцев бомбардировка была едва ли не хорошей новостью, так как разрушительное изобретение Р. Оппенгеймера внезапно положило конец войне и позволило уставшим солдатам наконец-то вернуться домой. В течение года после трагедии сведения о бомбардировке подавались в американской прессе весьма скупое. Газеты и журналы придерживались курса, заданного президентом Г. Трумэном в его обращении к нации по поводу Хиросимы: использование против Японии атомной бомбы – это месть за Перл-Харбор: “The Japanese began the war from the air at Pearl Harbor. They have been repaid many fold.

⁴⁵² Цит. по: Sharp P. B. From Yellow Peril to Japanese Wasteland: John Hersey’s “Hiroshima” // Twentieth Century Literature. 2000. Vol. 46. No. 4. P. 442.

⁴⁵³ No Radioactivity in Hiroshima Ruins // New York Times. 1945. September 13. P. 4.

And the end is not yet”⁴⁵⁴.

Первым крупным и, насколько это возможно, лишенным ангажированности репортажем с места событий стала статья Джона Херси «Хиросима», опубликованная в журнале “The New Yorker” в августе 1946 г. К этому моменту Херси, уволившийся с поста редактора “Time-Life”, работал как фрилансер, продолжая писать статьи в оба этих журнала. К моменту бомбардировки публицистика Херси была сконцентрирована на проблеме возвращения военных в США и на вопросе об их физическом и психологическом состоянии. Этой теме посвящена, например, его статья «Джо теперь дома»⁴⁵⁵ о трудностях, с которыми сталкивается солдат-инвалид. В другой послевоенной статье Херси в журнале “Life” – «Короткая беседа с Эрлангером»⁴⁵⁶ – говорилось о новом способе лечения нервно-психического расстройства, который был успешно опробован на нескольких ветеранах, вернувшихся с войны. В целом, почти все, что он писал о войне после ее окончания, касалось ущерба, который она тем или иным способом нанесла душе, телу или имуществу человека.

В мае 1946 г. Херси отправился в Японию. Он провел там шесть недель и взял десятки интервью у «хибакуся» – людей, выживших после атомной бомбардировки. Его подход был революционен: вместо описания военной операции, технических деталей или победной риторики, он сосредоточился на опыте обычных гражданских лиц до, во время и после взрыва, уделяя особое внимание долгосрочным физическим и психологическим последствиям, особенно лучевой болезни, которую власти так стремились замолчать.

Результатом многочасовых разговоров и тщательного изучения множества документов стала статья, принесшая ему мировую известность. Репортаж о Хиросиме представлял собой антологию из шести историй. Херси сознательно выбрал героев разных возрастов, профессий, социального статуса и даже национальности (включая немецкого священника), чтобы показать универсальность страдания и подорвать стереотип о японцах как однородной милитаристской массе. Изначально текст был разбит на четыре части, так как формат журнала не был рассчитан на такой объем, однако главным редактором У. Шоном и основателем издания Г. Россом было предпринято беспрецедентное решение: для сохранения максимального эффекта от прочтения весь номер, за исключением нескольких первых рекламных страниц, был отдан под статью Херси. Исследовательница Ю. Сибата полагает, что такое решение было принято и по политическим соображениям: статья, если бы она выходила на протяжении четырех номеров,

⁴⁵⁴ August 6, 1945: Statement by the President Announcing the Use of the A-Bomb at Hiroshima. URL:<https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/august-6-1945-statement-president-announcing-use-bomb>

⁴⁵⁵ Hersey J. Joe is Home Now // Life. 1944. July 3. P. 68–80.

⁴⁵⁶ Hersey J. A Short Talk with Erlanger // Life. 1945. October 29. P. 108–122.

могла бы вызвать негативную реакцию у властей США, которые совсем недавно утверждали, что никаких серьезных радиационных последствий бомбардировка Японии за собой не несла⁴⁵⁷. Репортажу предшествовало обращение редакторов журнала:

«На этой неделе “New Yorker” посвящает все свое редакционное пространство статье о почти полном уничтожении города одной атомной бомбой и о том, что случилось с его жителями. Мы убеждены, что многие из нас еще не осознали всю невероятную разрушительную силу этого оружия и что каждый должен найти время, чтобы задуматься о страшных последствиях его применения»⁴⁵⁸.

Тираж номера был раскуплен мгновенно, и вскоре издательство “Alfred A. Knopf” выпустило репортаж отдельной книгой. 40 лет спустя Херси написал еще одну статью – «Хиросима: последствия» (“Hiroshima: The Aftermath”, 1985), в которой проследил судьбы своих героев после взрыва, подчеркнув хрупкость памяти о трагедии.

«Хиросима» преследовала цель безоценочно, в доступной массовому читателю форме изложить последствия ядерного удара по мирному населению. Херси смоделировал свой репортаж по образцу романа Т. Уайлдера «Мост короля Людовика Святого»⁴⁵⁹. Известно, что Херси прочитал роман на эсминце, во время своего путешествия из Северного Китая в Шанхай, когда был прикован к постели из-за гриппа, и еще до того, как отправиться в Хиросиму, решил построить свое повествование по мотивам истории Уайлдера⁴⁶⁰. Как и Уайлдер, исследовавший судьбы пяти случайных жертв обрушения моста, американский писатель сосредоточился на шести людях, чьи жизни пересеклись в момент катастрофы. Пересечения эти происходят как во времени – каждый, с точностью до минуты, повествует о том, что с ним происходило в тот или иной момент, что создает своеобразный «стереоскопический» эффект – так и в пространстве: герои перемещаются по разрушенному городу, их пути иногда пересекаются или они видят одни и те же места (например, парк Асано, реку) с разных точек зрения.

Кроме того, в осмыслении жертвами бомбардировки произошедших событий присутствуют общие темы: страх, поиск близких, борьба за выживание, проявления человечности и жестокости, столкновение с лучевой болезнью. При этом каждый из героев демонстрирует разные реакции на трагедию и уникальные стратегии выживания – от активной деятельности пастора Танимото до апатии и растерянности вдовы Накамуры.

⁴⁵⁷ Shibata Y. Dissociative entanglement: US–Japan Atomic Bomb Discourses by John Hersey and Nagai Takashi // *Inter-Asia Cultural Studies*. 2012. Vol. 13. No. 1. P. 122–137.

⁴⁵⁸ A Report at Large: Hiroshima // *The New Yorker*. 1946. August 31. P. 1.

⁴⁵⁹ Wilder T. *The Bridge of San Luis Rey*. NY: Grosset & Dunlap, 1927. 235 p.

⁴⁶⁰ Sanders D. *John Hersey Revisited*. Boston: Twayne Publishers, 1991. P. 15.

Герои Херси – служащая отдела кадров Восточноазиатского завода жестяных изделий Тосико Сасаки, молодой хирург Теруфими Сасаки, немецкий священник отец Вильгельм Кляйнзорге, вдова портного Хацуё Накамура, доктор Масакадзу Фудзии и пастор Хиросимской методистской церкви преподобный Киёси Танимото – несмотря на различия в поле, классе, возрасте, профессии и национальности, представлены как достойные граждане, которые не впали в отчаяние и сделали все возможное в сложной ситуации, чтобы выжить. Выбор мирных профессий (клерк, врач, священник, домохозяйка, вдова) был обоснованным, стремился подчеркнуть, что жертвами были обычные люди, а не военные объекты, и разрушить образ милитаристской Японии. И в целом, отмечает М. Кронквист, «“Хиросима” пересказывает историю борьбы человечества за нормальную жизнь в самых ужасных обстоятельствах. Однако это не история, описывающая героизм обычных людей, привязанных к местным условиям – в некотором смысле, это совсем наоборот – история о множестве беспомощных людей, плывущих по течению по универсальному сценарию. Читателю предлагается разделить их замешательство, потерю ориентации и попытки сохранить рассудок по мере того, как каждый из них постепенно осознает масштабы катастрофы»⁴⁶¹.

Исследователи подчеркивают, что позже такой тип изображения жертв атомной бомбардировки станет применим и в кино: японский кинокритик и историк С. Тадао отмечает, что во многих японских фильмах хибакуся изображены подчеркнуто сострадательно, так как «благодаря четко разделенным ролям между ними – несчастными, заслуживающими сострадания (хибакуся), и их благожелательными утешителями (зрителями), последние могут сочувствовать жертвам в этих фильмах, не ощущая скрытой угрозы»⁴⁶².

Испытания, с которыми столкнулись собеседники Херси, становятся реальными для читателя, сочувствующего трагедии, за счет особой сдержанной повествовательной техники. Писатель использует приемы художественной литературы (деление на сцены/акты, символизм, ирония, недосказанность), чтобы добиться максимального эффекта самоидентификации читателя с жертвами, заставляя его «прожить» событие, а не просто «увидеть» его⁴⁶³. Его «плоская, лишенная сентиментальности проза»⁴⁶⁴ (“flat and naked prose”) была тщательно выверенным инструментом: она позволяла ужасу говорить самому за себя, без авторской манипуляции, что многократно усиливало эмоциональное воздействие на читателя. Херси

⁴⁶¹ Cronqvist M. Journalism After Mass Death Memory, Mediation, and Decentring in John Hersey’s “Hiroshima” (1946) / War Remains: Mediations of Suffering and Death in the Era of the World Wars. Sweden: Nordic Academic Press, 2018. P. 143.

⁴⁶² Цит. по: Shibata Y. Dissociative Entanglement. P. 128.

⁴⁶³ Cronqvist M. Journalism After Mass Death Memory, Mediation, and Decentring in John Hersey’s “Hiroshima” (1946). P. 142, 145.

⁴⁶⁴ Ibid. P. 142.

здесь, по замечанию Треглоуна, «работает равно как военный поэт и как журналист»⁴⁶⁵. Пристальное внимание автора к деталям (использование японских выражений, описание влияния взрыва не только на людей, но и на архитектуру и растительность, подробная география Хиросимы и т.д.) позволяют добиться эффекта полного погружения, но при этом и некоторой отстраненности. Он также использовал мощные символы (например, мисс Сасаки, раздавленная книгами, олицетворяет крах цивилизации и знания) и образы литературного модернизма (пыль, стерильность, отравленная вода – перекликающиеся с «Бесплодной землей» Элиота) для передачи апокалиптического опустошения⁴⁶⁶.

Херси рисует картину катастрофы и представляет своим читателям (как в США, так и во всем мире) самим сделать выводы и задуматься о гуманности совершенного деяния. Его сдержанный, трезвый голос, по замечанию Р. Скрэнтона, способен описать насилие и ужас, которые в руках другого писателя могли бы показаться мрачными: «Херси может писать о паническом напряжении бомбардировки, снайперской атаке и о сходящей с тел людей коже, <...> не пытаясь своими текстами во что бы то ни стало вызвать определенную реакцию у читателя»⁴⁶⁷.

После войны в США не предпринималось никаких серьезных усилий, чтобы развеять последствия антияпонской пропаганды. Особая роль, которую сыграла «Хиросима» Херси, заключается в том, что из характерного для военного времени американского восприятия японцев как «желтой угрозы», страшных врагов, статья превратила их в обычных мирных людей, ничем не отличающихся от них самих. Этот гуманизирующий эффект был настолько силен, что историк Джон Толанд отмечал: «те из нас, кто ненавидел японцев все эти пять лет, поняли, что шесть героев мистера Херси – точно такие же люди, как и мы»⁴⁶⁸. Кроме того, репортаж открыл ужасающую правду о последствиях бомбардировки: Херси подробно рассказал о трех стадиях новой лучевой болезни, вызываемой воздействием нейтронов, бета-частиц и гамма-лучей. 95% людей, находящихся в радиусе 800 метров от эпицентра взрыва, погибли не только от ожогов и разрушительной взрывной волны, но и от огромного количества радиации⁴⁶⁹. В Японии временное американское правительство еще год после публикации статьи Херси запрещало к перепечатыванию и распространению этот «неудобный» репортаж,

⁴⁶⁵ Treglown J. Mr. Straight Arrow. P. 143.

⁴⁶⁶ Sharp P. B. From Yellow Peril to Japanese Wasteland: John Hersey's "Hiroshima" // Twentieth Century Literature. 2000. Vol. 46. No. 4. P. 447.

⁴⁶⁷ Scranton R. How John Hersey Bore Witness // The New Republic. 2019. July 27. URL: <https://newrepublic.com/article/154140/john-hersey-bore-witness>

⁴⁶⁸ Цит. по: Kerrane K., Yagoda B. The art of fact: A historical Anthology of Literary Journalism. NY: Scribner. 1997. P. 111.

⁴⁶⁹ Херси Дж. Хиросима. М.: Индивидуум, 2020. С. 111–113.

стремясь скрыть от японцев, которых не затронула взрывная волна атомной бомбы, ужасные свидетельства о страданиях их соотечественников. Военная цензура США так же на 22 года засекретила документальный фильм о человеческих последствиях бомбардировки, снятый для USSBS⁴⁷⁰.

Статья Херси стала одним из последних крупных высказываний американских писателей о Второй мировой войне, выдержанных в духе документального репортажа. Но и в «Хиросиме» уже присутствуют черты других, еще не известных в середине 1940-х гг. жанров. Ее новаторство заключалось в синтезе журналистской точности и глубины литературного повествования, фокусирующегося на индивидуальном опыте жертв, что создало модель для последующих репортажей о травме и массовом насилии. Позже Том Вулф в своей статье-манифесте «Новый журнализм» причислит Херси к непосредственным предшественникам этого направления: «В ней [“Хиросиме”] много черт, присущих роману. Она <...> оказала большое влияние на таких авторов, как Трумэн Капоте и Лилиан Росс...»⁴⁷¹.

Во второй половине 1940-х гг. документальные жанры – от мемуаров до журналистских репортажей, от травелогов до публицистических статей – сочетают в себе факты и художественное осмысление, выполняя не только информативную, но и рефлексивную функцию. Мемуарная проза участников войны раскрывала противоречия в восприятии исторических событий: книги генералов Дж.С. Паттона и Д. Эйзенхауэра, написанные с позиции стратегов, и воспоминания рядового пехотинца О. Мерфи, обнажившие травмирующий опыт участия в войне, подчеркивали двойственность коллективной памяти. Репортажи, травелоги и статьи американских писателей, продолживших после окончания Второй мировой войны выполнять обязанности корреспондентов в тех или иных новостных изданиях, отображают ключевые идеологические установки Соединенных Штатов в послевоенном мироустройстве, а также демонстрируют, как публицистика, преодолевшая цензурные ограничения, может критически осмыслять противоречивые действия собственной страны.

Мемуары, репортажи, травелоги и статьи заимствовали у художественной литературы нарративные стратегии и приемы, излагая и осмысляя факты свидетельства. Так, Вторая мировая война предстала одновременно как героический нарратив и как личная катастрофа; начинают звучать мотивы и темы связанные с пониманием войны как травмы, с

⁴⁷⁰ Sharp P. B. From Yellow Peril to Japanese Wasteland: John Hersey's "Hiroshima". P. 444.

⁴⁷¹ Вулф Т. Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и Э. У. Джонсона. СПб.: Амфора, 2008. С. 80.

необходимостью критической переоценки роли США в войне и моральной ответственности политиков, военных и рядовых американцев за принятые во время войны и после ее окончания решения. По мере увеличения временной дистанции от событий войны на первый план выходит задача ее глубокого философского и этического осмысления, переоценки ее опыта и последствий. Доминирование документальных жанров, адекватных для непосредственного свидетельства и фиксации, постепенно сменяется приоритетной ролью художественной литературы, способной к более сложному, метафорическому и универсальному высказыванию. Уже во второй половине 1940-х гг. американская литература предъявляет первые серьезные достижения в этом деле: появляется целый ряд крупных, знаковых произведений о войне, ознаменовавших приход в литературу нового поколения ярких авторов, прошедших горнило войны.

ГЛАВА 5. ПУТИ ОСМЫСЛЕНИЯ ВОЙНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ 1945–1950

ГГ.

Вторая мировая война стала катализатором глубокой трансформации американской художественной прозы. Период 1945–1950 гг. ознаменовался первой волной осмысления беспрецедентного исторического опыта – мировой войны, Холокоста, ядерных ударов и начала холодной войны. Художественная литература этого времени столкнулась с серьезным вызовом: необходимостью отразить чудовищную реальность, не впадая ни в пропагандистский пафос, ни в эстетизацию ужаса. Важное место, отмечает К. Бросман⁴⁷², здесь играет стиль художественного произведения, способность его языка «приглашать» в мир исторически достоверного военного быта. Эффект, который производили на читателя военные произведения, достигался ощущением раскола, несоответствия между развлекательной функцией романа (которая предполагается жанровыми конвенциями) и осознанием чудовищного исторического факта – в особенности это касается произведений о Холокосте. В своем эссе, посвященном еврейским мемуарам о нацистском геноциде во время Второй мировой войны, Дж. Янг пишет: «Многие авторы, писавшие о Холокосте, полагали, что чем реалистичнее представление, тем более адекватным оно становится в качестве свидетельства об ужасных событиях. И поскольку свидетельство стало целью этого письма, “документальный реализм” стал стилем, с помощью которого можно было убедить читателей в “завещательном” (“testamentary”) характере произведения»⁴⁷³. Так, неизбежная субъективность определенным образом выстраивает нарратив, а «реалистичность» в изображении тех или иных преступлений против человечности выступает инструментом влияния на читателей.

Для авторов – с одной стороны тех, которые имели личный опыт участия в войне, с другой – тех, которые просто были современниками происходящих событий, но не видели войну своими глазами – документальная литература первого пятилетия 1940-х гг., а также мемуарная проза непосредственных участников боевых действий в послевоенные годы стали литературным «сырьем», материалом для художественного творчества. Иногда для того, чтобы трансформировать свой опыт в художественное произведение, не требовалось продолжительного времени – так, к примеру, в 1948 г. вышло три внушительных по объему и содержанию романа еще широко не известных Н. Мейлера («Нагие и мертвые»), Дж.Г. Коззенса («Почетный караул») и И. Шоу («Молодые львы»). Воспоминания очевидцев

⁴⁷² Brosman C.S. The Functions of War Literature // South Central Review, 1992. Vol. 9. № 1. P. 85–98.

⁴⁷³ Young J. E. Interpreting Literary Testimony: A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs // New Literary History. 1987. Vol. 18. No. 2. P. 403–423.

были свежи, а освещаемые проблемы злободневны и, в некоторой степени, сенсационны (к примеру, громко зазвучали темы «дедовщины», расовой сегрегации и антисемитизма в американской армии). Однако, как отмечает Дж. Олдридж в статье «Военные романисты: 10 лет спустя», для многих из этих писателей война была «крупномасштабным социальным материалом»⁴⁷⁴, к которому они имели доступ, но который впоследствии обусловил их творческую несостоятельность. Олдридж утверждает, что масштабность и драматизм войны позволяли превратить этот опыт в роман практически любому человеку с хорошей памятью и литературными навыками, пробуждая «таланты, которые в более нормальных условиях могли бы остаться нераскрытыми»⁴⁷⁵.

В настоящей главе фокус анализа будет сосредоточен на произведениях авторов, имевших непосредственный опыт участия в войне (Н. Мейлер, И. Шоу, Дж.Г. Коззенс, Э. Хемингуэй, Дж.Д. Сэлинджер, М. Геллхорн). Их тексты репрезентируют широкий спектр проблем, затрагиваемых послевоенной американской литературой. Каждое из рассматриваемых произведений служит примером осмысления войны через призму личного опыта, сочетая художественное воображение с элементами документальности и острой социальной критики. Принимая во внимание сложность художественного мира каждого из упомянутых произведений, в рамках главы будут рассмотрены те аспекты и черты, которые наиболее рельефно раскрывают тему настоящего исследования.

5.1. Многоголосие тем и нарративных стратегий в американской послевоенной прозе о Второй мировой войне

Из Европы и с театра военных действий на Тихом океане молодые писатели, по замечанию Дж. Олдриджа, «возвращались как изгнанники»⁴⁷⁶. Ко времени Второй мировой войны, утверждает С. Куперман, новые технологии были полностью ассимилированы в американской культуре. В отличие от шокового эффекта механизированной войны, описанного антивоенными романами двадцатых годов, поколение сороковых годов настолько примирилось с машинной цивилизацией, что такой шок был уже невозможен. То, что на Марне и Вердене было «абсурдной пляской смерти» (“dance-macabre absurdity”), превратилось в «универсальную ситуацию», в которой внимание писателя сосредоточилось не на технике, а на «драме

⁴⁷⁴ Олдридж Дж. «Военные романисты»: 10 лет спустя / После потерянного поколения. М.: Прогресс, 1981. С. 125.

⁴⁷⁵ Там же.

⁴⁷⁶ Там же.

человеческих ценностей»⁴⁷⁷.

По мнению Олдриджа, новое поколение писателей не было способно придать «революционный характер» тем приемам художественного осмысления, которые использовались для описания войны Хемингуэем, Дос Пассосом и Э.Э. Каммингсом: «сущность современной войны уже известна и, следовательно, не требует для своего выражения нового метода»⁴⁷⁸. Однако Вторая мировая война, при поверхностном сходстве с Первой, представляла собой явление беспрецедентной жестокости и масштабного кризиса гуманизма. Лагеря смерти, уничтожение мирного населения, использование атомной бомбы требовали – и получали – новый нарративный подход для своего осмысления в литературе и кардинальную переоценку ценностей в культуре.

Американская послевоенная проза сосредоточилась на нескольких магистральных проблемах: дегероизация войны (критическое изображение военного быта, жестокости, подавления личности армейской машиной), пацифизм, расовые предрассудки и антисемитизм, проблема травмы, судьба женщины на войне, осмысление войны в категориях абсурда и смерти. Опыт войны предсказуемо актуализировал философию экзистенциализма и способствовал ее распространению и укоренению в Америке, проникновению экзистенциалистских концептов, мотивов и образов в американскую художественную прозу. В конце десятилетия на первый план все больше выходят реалии холодной войны, подавления инакомыслия, насаждения конформизма.

Произведения второй половины 1940-х гг. отличались рефлексивным тоном, натурализмом в изображении насилия и психологических последствий войны. Глубокий кризис, постигший многих «военных романистов» в условиях послевоенной реальности холодной войны, привел к состоянию «мучительной неопределенности», порождающей «гнетущее ощущение, будто нарушены все человеческие контакты»⁴⁷⁹. Отсюда также следует интерес американских писателей к идеям экзистенциализма и поиск нового языка для описания пережитой травмы.

Одними из характерных черт американской прозы 1945–1950-х гг. стали **отказ от индивидуальности** в изображении военных действий и **антиармейский пафос художественной литературы**. На смену конкретики произведений, которые создавались в период «горячей фазы» Второй мировой, пришла всеохватность масштабных полотен, на которых умещались целые боевые отряды, армии, страны, разные слои общества и военные

⁴⁷⁷ Cooperman S. World War I and the American Novel. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967. P. 214.

⁴⁷⁸ Олдридж Дж. Поиски ценностей / После потерянного поколения. С. 56.

⁴⁷⁹ Там же.

чины. Нередко в романах вместо одного главного героя действовали несколько человек, мысли и действия которых были направлены на достижение общей цели. Или же напротив – речь шла о группе солдат с противоречивыми взглядами на мир и собственными внутренними конфликтами (целое воинское подразделение у Мейлера, лагерь подготовки воздушных десантников у Коззенса, три ключевых героя у Шоу и т.д.). Как отмечает В.Г. Прозоров, «внимание концентрируется на судьбе отдельного подразделения или просто группы солдат. Это даже не столько антивоенные, сколько “антиармейские” романы. <...> Армия выступает в них [романах Мейлера и Хеллера] как безличная и враждебная человеку машина, подавляющая индивидуальность и переламывающая непокорных. <...> Большинство романов военной темы написано в традиционной манере, с большой долей натурализма»⁴⁸⁰.

Центральным стал отказ от идеализации и романтизации войны – персонажи некоторых романов открыто говорят о том, что они стремились попасть в армию из-за романтизированных представлений о военной службе, однако уже в первые дни нахождения в казарме или после первого настоящего сражения резко меняли свое мнение. Война предстала как бюрократическая машина, подавляющая индивидуальность и насаждающая рутину, жестокость и абсурд. «Новые потерянные» зачастую ощущали более глубокую утрату моральных и нравственных ориентиров по сравнению с «первым» потерянным поколением. Произошел перенос ответственности за свои страдания с врага (японской и немецкой армий) на американских военных лидеров и на армейскую бездушную бюрократическую машину.

Нередко герои американских романов 1940-х гг. воспринимали войну как «нарушение их частного существования и опасное вмешательство в их нормальную жизнь»⁴⁸¹, что глубоко резонировало с американским культом индивидуализма и свободы. Писателей, вернувшихся с фронта, в меньшей степени интересует изображение героических подвигов соотечественников или общего хода военных действий: акцент смещается на описание тяжелых бытовых условий на фронте или в тылу, тоски по дому, неприглядных физиологических подробностей армейской повседневности, жестокости командиров.

В американской военной литературе сложилось негативное отношение к армейским порядкам, столь неприемлемым для национального индивидуализма и свободолюбия – эта тема лейтмотивом будет проходить как через произведения, написанные как во время войны (Т. Пратт «Мистер Уинкл идет на войну»⁴⁸², У. Сароян «Приключения Уэсли Джексона»), так и годы спустя: Н. Мейлер «Нагие и мертвые» (1948) с его тотальной властью генерала Каммингса

⁴⁸⁰ Прозоров В.Г. Ступени свободы: Очерки истории и литературы США: 1950-2000: Учебное пособие. Петрозаводск: КГПУ, 2001. С.27.

⁴⁸¹ Hoffman F.J. The Modern Novel in America. 1900-1950. Chicago: Regnery, 1951. P. 172.

⁴⁸² Pratt T. Mr. Winkle Goes to War. NY: Duell, Sloan and Pearce, 1943. 199 p.

и измученными солдатами, страдающими в большей степени от жары и болезней, чем от японцев; Дж. Джонс «Отсюда и в вечность» (1951) с трагедией рядового Пруита; У. Стайрон «Долгий марш» (1952) с изнурительной бессмысленностью марша-наказания и т.д.

Произведения, созданные в послевоенные годы, отражали саму парадоксальную природу травматического опыта. Как отмечает Р. Скрэнтон, психиатрическое лечение связанных с войной неврозов в непосредственной временной близости к боевым событиям было несовершенно: травматические расстройства обычно рассматривались как случайные «механические сбои»⁴⁸³, поддающиеся лечению с помощью лекарств, отдыха, удаления из зоны боевых действий и реинтеграции в общественную жизнь. Дискурс травмы созрел лишь в 1960–1970-е гг. В 1986 г. с публикацией обновленного «Руководства по диагностике и статистике психических расстройств» (DSM) и формальным признанием такого явления, как посттравматическое стрессовое расстройство, «травма достигла той категориальной социальной валидности, которую она имеет сегодня»⁴⁸⁴. Литература становилась полем для ее репрезентации, для выражения той субъективной правды о войне, которую выжившие несли в себе.

Если довоенная и военная проза часто опиралась на документальность как на элемент достоверности коллективного опыта, то послевоенный **психологизм** использует документальные детали (точные описания мест, событий, ранений у Хемингуэя, бытовые детали у Сэлинджера и др.) не только для построения объективной картины войны, но и для передачи субъективной реальности травмы. Эти детали становятся своеобразными «осколками» травмирующего события, которые с навязчивой точностью вторгаются в сознание сперва самих писателей-участников войны, а затем – созданных ими героев военной литературы. О такой особенности восприятия пишет К. Карут: при посттравматическом стрессовом расстройстве событие не усваивается и не переживается полностью в момент его совершения, а возникает в сознании с большим запозданием⁴⁸⁵.

Таким образом, документальность в прозе второй половины 1940-х гг. служит не столько свидетельством о событии как таковом (хотя эта функция не исчезает), сколько свидетельством «о невозможности полного и точного свидетельства» самого носителя травмы; травма же указывает на кризис репрезентации внутри индивидуальной психики. В первую очередь, это касается Э. Хемингуэя и Дж.Д. Сэлинджера, в произведениях которых заметен сдвиг от

⁴⁸³ Scranton R. Total Mobilization World War II and American Literature. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2019. P. 213.

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ Caruth C. Trauma: Explorations in Memory; Literature in the Ashes of History. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1995. P. 4.

внешнего, коллективного опыта к внутренней, фрагментированной правде травмированного субъекта. Формой репрезентации внутреннего мира становятся максимально приближенные к субъективному восприятию исповедь, внутренний монолог, поток сознания. Эти техники позволяют передать хаос и навязчивость травматических воспоминаний, их вторжение в настоящее, их сопротивление рефлексии и логическому упорядочиванию. Повествование фокусируется не на событии войны как таковом, а на его отсроченном эффекте, его призрачном присутствии в душе выжившего: так в рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка» Сэлинджер демонстрирует, что подобная замкнутость на личной непроговоренной военной травме может привести к самоубийству. Травма проявляется не только в психических состояниях (тревога, кошмары, агрессия, апатия), но и в физиологии: необъяснимые боли, обострение старых ран, физическое истощение, гиперчувствительность к звукам или запахам, напоминающим пережитое – об этом тоже пишет Сэлинджер в своем последнем военном рассказе «Эсме – с любовью и всякой мерзостью». Кроме того, важным становится мотив «вины выжившего» – чувства вины за то, что остался жив, когда другие погибли.

Американская литература 1940-х гг. активно исследует кризис идентичности, переживаемый человеком, прошедшим через экстремальный военный опыт. Вопрос поиска своего места среди людей, не знакомых с реалиями войны, становится ключевым. Герои ощущают себя чужими в мирной жизни, отчужденными от своих прежних «я», от семьи, от общества с его довоенными ценностями. Психологизм послевоенной прозы проявляется в тонком анализе этого раскола идентичности, в изображении попыток (часто тщетных) заново обрести почву под ногами, интегрировать военный опыт в новую жизнь.

Проникновение **экзистенциализма**, прежде всего идей Ж.-П. Сартра и А. Камю, в американскую литературную среду после Второй мировой войны стало ответом на глубочайший экзистенциальный кризис, порожденный войной. Популярность экзистенциализма была обусловлена в первую очередь литературным талантом и «медийностью» Сартра, а также особенностями американской философской среды. В своей статье о восприятии французского экзистенциализма в поп-культуре Соединенных Штатов 1945–1948 гг. Дж. Коткин отмечает, что «мода» на экзистенциализм была в значительной степени связана с имиджем его представителей, а не с глубиной идей. Смешивая воедино личность, привычки, политическую деятельность, литературу и – в меньшей степени – философию, их изображали как экзотических «левобережных богемцев»⁴⁸⁶. Сартр – икона

⁴⁸⁶ Cotkin G. French Existentialism and American Popular Culture, 1945-1948 // The Historian. 1999. Vol. 61. No. 2. P. 328.

Сопrotивления, «человек с баррикад»⁴⁸⁷, в периодике описывался прежде всего через свою внешность (поношенный плащ, трубка, очки) и привычку работать в кафе «Флора»; Камю – также в первую очередь загадочная фигура, «нуарная» эстетика которой создавалась за счет его фотографий (особенно знаменитый снимок французского экзистенциалиста в полутенях, сделанный фотографом С. Битоном для “Vogue”), и акцент делался на его роли в подпольной организации Сопrotивления «Комба» (“Combat”), а не на философии.

Из-за недоступности основных текстов (например, «Бытие и ничто» было переведено только в 1956 г.) представление об экзистенциализме формировалось через пьесу Сартра «За закрытыми дверями» (“Huis Clos”, 1943), поставленную на Бродвее в 1946 г. и литературные произведения Камю – роман «Посторонний» (“L’Étranger”, 1942, англ. перевод – 1946) и эссе «Миф о Сизифе» (“Le Mythe de Sisyphe”, 1942, оф. англ. пер. 1955). В американской прессе экзистенциализм описывался как философия «отвращения к человечеству»⁴⁸⁸, отчаяния и пессимизма. Последнее объяснялось конкретно-историческим контекстом послевоенного времени: поражение Франции в 1940 г., оккупация, чувство потерянности в интеллектуальной среде. Несмотря на некоторую вульгаризацию в 1945–1948 гг., в США тем самым была подготовлена почва для восприятия экзистенциализма как серьезного философского направления и значимого культурного явления, которое имело место позже: к концу 1950-х–1960-м гг. появились серьезные академические работы⁴⁸⁹, которые рассматривали экзистенциализм как универсальный философский вызов, а не специфически французский литературный феномен.

Война стала событием, актуализировавшим категорию **абсурда**; сталкиваясь с реалиями Второй мировой войны «человек признает, что его разум ограничен, что он не может дать ответы на вопросы, которые являются как метафизическими, так и личными» (L: xiv) и остается наедине с чувством незащитности перед лицом хаоса. Н. Мейлер в своем эссе «Белый негр» пишет: «Вероятно, мы никогда не сможем определить, какое психическое воздействие концентрационные лагеря и атомная бомба оказали на подсознание почти каждого человека, жившего в те годы. <...> Вторая мировая война стала зеркалом человеческого существования, которое ослепляло любого, кто в него заглядывал»⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ Sartre J.-P. “The New Writing in France: The Resistance ‘Taught that literature is no fancy activity independent of politics’” // Vogue. 1945. July. P. 85.

⁴⁸⁸ Цит. по: Cotkin G. French Existentialism and American Popular Culture, 1945-1948 // The Historian. 1999. Vol. 61. No. 2. P. 336.

⁴⁸⁹ Barrett W. Irrational Man: A Study in Existential Philosophy. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1958. 314 p.; Barnes H. E. An Existentialist Ethics. NY: Alfred A. Knopf, 1967. 462 p.

⁴⁹⁰ Mailer N. The White Negro. Superficial Reflections on the Hipster. 1957. URL: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957/

После Бухенвальда и Хиросимы европейские читатели и мыслители, как подчеркивает Лиан, остро ощущали потребность в новой литературной форме, способной передать этот опыт. Сартр прямо заявил, что традиционный «роман об интеллектуальном анализе» стал «старым механизмом, плохо приспособленным к потребностям времени», неспособным «принять во внимание жестокую смерть еврея в Освенциме» (L: 37).

Герой послевоенной американской прозы часто воплощает тип «экзистенциального человека», который нередко оказывается чужаком в своей же стране. В крайней форме – это заключенный концлагеря, но шире – это современный человек, осознающий, что он поглощен армией и подчинен бюрократии – причем настолько тотальной, что разум оказывается беспомощным перед лицом исторического вызова и непредсказуемых, неуправляемых военных событий. Герой такой литературы должен определить себя в мире, который кажется абсурдным и враждебным; но, несмотря на эти трудности, герой не пассивен, но стремится активно отыскать и утвердить свою идентичность. Ключевая идея, привлекавшая американских авторов к экзистенциализму, заключается в том, что человек «воплощает свою судьбу», «верит, что сам навлек на себя гибель и что он остается источником своего собственного спасения» (L: 79) – наиболее ярко эта идея воплотилась в сартровском концепте «человека как собственного проекта» и камюсовском бунте. Литература (особенно та, которая будет создана спустя десятилетия после Второй мировой войны) сама становится инструментом этого бунта и поиска смысла, помогая «Сизифу Камю катить камень в гору, а Йоссариану Хеллера противостоять полковникам Кэткарту и Корну» (L: xviii). Такие писатели, как Н. Мейлер, С. Беллоу, Р. Райт, У. Перси, Дж. Барт, Дж. Хеллер (И.Л. Галинская добавляет к этому списку также У. Стайрона, Дж.Д. Сэлинджера, Э. Олби, Дж. Апдайка, А. Миллера и Дж. Болдуина⁴⁹¹), по мнению Лиана, восприняли некоторые ключевые идеи Сартра и Камю, адаптировав их к специфическому американскому опыту, изображая «фрагментированный мир без мифического или морального центра» (L: 80). Их герои – люди в движении, находящиеся иногда на грани безумия или самоубийства, но стремящиеся выйти за рамки своих ограничений, «внести смысл в тупик истории» (L: 81).

Влияние экзистенциализма проявилось не только в темах, но и в форме. Сартр утверждал, что «художественная техника всегда восходит к метафизике писателя» (L: 13), к попытке ухватить человеческое состояние изнутри во всей его полноте. Например, стиль Хемингуэя, столь ценимый Камю за изображение невинного разума, столкнувшегося с насилием, стал, по Лиану, воплощением экзистенциального видения. Фрагментарные

⁴⁹¹ Галинская И.Л. Писатели-экзистенциалисты США // Вестник культурологии. 2009. № 2. С. 17.

высказывания, отсутствие или минимальное количество сложносочиненных предложений, обособленность и схематичность описываемых раскрывают мир «произвольной и случайной взаимосвязи» (L: 60). Для передачи необходимых эмоций Хемингуэй использует синтаксис, где существительное, как правило, предшествует прилагательному (сначала вещь, затем ее качество), что отражает восприятие мира как набора отдельных фактов, которые разум и эмоции пытаются осмыслить постфактум. Камю отмечал, что такой подход создает «логическое единство в сведении человека либо к элементарным функциям, либо к его внешним реакциям и поведению», парадоксально порождая «абстрактную и беспричинную вселенную» (L: 60), что идеально соответствует ощущению абсурда.

Итак, экзистенциализм стал интеллектуальным инструментом для осмысления травмы войны. Центральные категории – абсурд, смерть, отчуждение и утрата смысла – позволили писателям выразить опыт «нового потерянного поколения», привести новый тип героя – «экзистенциального человека», чужака в тоталитарной системе (будь то армия или бюрократическая структура), чей разум бессилен перед иррациональностью истории. Отказ от психологизма в пользу синтетического изображения поступка (по Сартру) отвечал потребности передать не поддающийся анализу ужас войны. Экзистенциализм дал американской литературе язык для описания онтологического кризиса XX века, показал, что война – не просто военно-политическое событие, но метафизическая катастрофа, ставящая под вопрос саму человеческую природу перед лицом насилия и отчуждения.

Тема расовой сегрегации, антисемитизма и специфического опыта женщин на войне, замалчиваемая или смягчаемая в публичной риторике и пропаганде, нашла свое отражение в художественной прозе. Анализ этих репрезентаций позволяет говорить о военной литературе в том числе и как о критическом документе, вскрывающем глубокие социальные проблемы американского общества 1940-х гг.

Американская литература о войне, создававшаяся как во время конфликта, так и в первые послевоенные годы, долгое время фокусировалась на опыте белого мужчины-военнослужащего. Однако в этом мейнстриме постепенно проступали контуры иных, «маргинализированных» историй. Начало этому положила пресса и информационные брошюры Управления военной информации, формировавшие образ единой нации, независимо от цвета кожи сплоченно сражающейся против нацизма⁴⁹². В противовес этому пропагандистскому единству, в художественной литературе того же периода активно демонстрировалась несвоевременность и болезненность интергации афроамериканского населения в

⁴⁹² См., например, репортаж И. Шоу о воздушной схватке темнокожего авиа-подразделения с немецкими летчиками: «Первый бой негритянских истребителей».

консервативное белое общество, уменьшенное в романах до размеров одного боевого подразделения. Так в основе романа Дж.Г. Коззенса лежит проблема расовой дискриминации. В отличие от официальных репортажей, Коззенс изображает афроамериканских солдат не как равных участников боевого братства, а как людей, жестко ограниченных своей расовой принадлежностью. Они выполняют ту же работу, что и белые военнослужащие, однако им закрыт вход в офицерский клуб, а их промахи наказываются жестче.

Не менее важным предметом критического осмысления стал антисемитизм, также представленный в литературе второй половины 1940-х гг. весьма масштабно. Война против нацистской Германии, частью идеологии которой была доктрина об «окончательном решении еврейского вопроса» путем уничтожения евреев, казалось бы, должна была исключить любые проявления подобных предрассудков среди участников антигитлеровской коалиции. Однако литературные тексты намекают или прямо говорят о том, что антисемитские стереотипы и предубеждения проникали и в ряды американской армии. Они могли проявляться в бытовых разговорах, негласном недоверии, полушутливых обвинениях, или более глубоких социальных и психологических барьерах между солдатами. Тема эта явственно звучит в романах авторов еврейского происхождения – И. Шоу, Н. Мейлера, М. Геллхорн.

Военная проза 1940-х гг. была по преимуществу мужским пространством. Женские роли чаще всего ограничивались стереотипными образами медсестер, подруг, ждущих солдат на родине, проституток или редкими второстепенными персонажами. Однако и здесь литература середины XX века начала пробивать брешь в устойчивом и, казалось бы, незыблемом мужском нарративе: Марта Геллхорн, сама выдающийся военный корреспондент, стала одним из немногих голосов, озвучивших женскую точку зрения на войну и заговоривших о женском военном опыте. Ею (в соавторстве с В. Коуэлс) были написаны пьеса «Любовь идет на фронт» (“Love Goes to Press: A Comedy in Three Acts”, 1947), основанная на личном опыте (она представляет отчасти биографическую историю двух женщин-репортеров на итальянском фронте), а также роман «Точка невозврата» (1948), где женские персонажи, оставаясь, впрочем, на втором плане, прописаны с уникальным для военной прозы психологизмом и вниманием.

Шокирующим и откровенным изображением тех опасностей и угроз, с которыми сталкивались женщины на войне (и, что здесь самое неприятное, со стороны «своих»), становится эпизод в «Почетном карауле» Коззенса. В бесстрастно переданном разговоре упоминается чудовищная история похищения и многодневного группового изнасилования девушки из женского вспомогательного подразделения ВВС США (WAC), одурманенной наркотиком: “four enlisted men had taken her, given her dope in a glass of Seven-Up, and then all violated her for days. Which she was powerless to prevent because of the peculiar action of the drug. It

affected her vocal cords so that when she screamed she didn't make any noise"⁴⁹³. Этот эпизод, мимоходом упомянутый как часть армейских будней, обнажает реально существовавшие риски сексуального насилия, которым подвергались женщины, чья жизнь пересекалась с армией; их зависимость от мужчин, уязвимость и незащищенность. Образ лейтенанта Турк в том же романе, хотя и более традиционный (офицер связи), также представляет попытку включить женщину в военную иерархию, пусть и в рамках подчиненной роли.

Изображение дискриминации, насилия и других низменных проявлений человеческой натуры в послевоенной художественной прозе стало важным, хотя и болезненным, шагом к более полному и критическому осмыслению истинной цены победы и сложной социальной реальности Америки 1940-х гг. Эти ранние, часто несовершенные репрезентации заложили основу для более смелого и всестороннего исследования заявленных проблем в литературе последующих десятилетий.

5.2. Армия как модель тоталитарного общества: «Нагие и мертвые» Н. Мейлера

В годы Второй мировой войны Норман Мейлер (1923–2007), в 1943 г. с отличием окончивший Гарвардский университет, был призван в армию. Вместо курсов подготовки офицеров он выбрал обычную службу в качестве рядового, потому что, по утверждению Л. Менанда, «хотел собрать материал для большого военного романа и не собирался просидеть всю войну за письменным столом»⁴⁹⁴. После обучения в лагере военной подготовки Форт-Брэгг (Северная Каролина) он был направлен на Филиппины в составе 112-го кавалерийского полка. Восемнадцатимесячный опыт службы на Тихоокеанском театре военных действий предоставил Мейлеру документальную основу для его дебютного романа «Нагие и мертвые»⁴⁹⁵ (1948), ставшего новаторским произведением военной литературы. Эта документальность проявляется не только в точности изображения военного быта, особенностей службы на Тихоокеанском театре военных действий и тактики разведгрупп, но и в образах солдат и офицеров, многие из которых имеют узнаваемые черты сослуживцев Мейлера или отражают типичные социальные типы американской армии того времени. Роман бросил вызов героизированным представлениям о войне, изобразив ее как «грязное и мерзкое дело»⁴⁹⁶, а армию – как дегуманизирующую машину, воспроизводящую социальные болезни довоенной Америки:

⁴⁹³ Cozzens J.G. Guard of Honor. NY: Modern Library, 1998. P. 39.

⁴⁹⁴ Menand L. The Norman Invasion // The New Yorker. 2013. October 14. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/10/21/the-norman-invasion>

⁴⁹⁵ Mailer N. The Naked and the Dead. London: Panther Books, 1985. 606 p. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой ND и указанием страниц.

⁴⁹⁶ Garrett L. Young Lions: Jewish American War Fiction of 1948 // Jewish Social Studies. 2012. Vol. 18. No. 2. P. 76.

антисемитизм, расизм и классовое неравенство. Сам Мейлер характеризовал свой роман как «обнадеживающую притчу о движении человека по закоулкам истории»⁴⁹⁷. После выхода книги в 1948 г., в разгар холодной войны, Мейлер начал утверждать, что «Нагие и мертвые» следует воспринимать как предупреждение о подготовке Соединенных Штатов к войне против Советского Союза⁴⁹⁸.

В «Нагих и мертвых» действие разворачивается на вымышленном острове Анопопей (“... it was shaped like an ocarina. It was a reasonably accurate image. The body of the island, about a hundred and fifty miles long and a third as wide, was formed generally in a streamline with a high spine of mountains along its axis. On a line almost perpendicular to the main body of Anopopei, the mouthpiece, a peninsula, jutted out for twenty miles” (ND: 39)), расположенном в южной части Тихого океана, куда в надежде пробраться в тыл к японцам высаживается взвод американских разведчиков. Мейлер рисует целую галерею ярких образов: от разделяющего фашистские идеи генерала Каммингса и его ближайшего окружения до простых рядовых и мелких сержантов (Крофт, Ред, Галлахер, Голдстейн, Мартинес, Полак, Уилсон, Минетта, Рот, Риджес, Браун и др.). Среди них нет носителей исключительно негативных качеств, как и нет представителей высшей добродетели. Хотя ключевые персонажи Мейлера действительно обладают парадоксальной натурой, читатель, по замечанию Р. Лиана, никогда не видит, чем они лучше «несправедливого мира вокруг», не видит, что они могут сделать, чтобы спастись от своей печальной участи: «это эгоистичные, одержимые похотью, помешанные на деньгах люди, которые лелеют иллюзию, что они лучше других, в то время как на самом деле они воплощают в себе тот самый мир, который сами же отвергают» (L: 88).

Герои Мейлера, по словам А.М. Шевченко, «индивидуальны и человечны, часто противоречивы, но всегда жизненны»⁴⁹⁹. Роман изображает нестройный хор голосов, представляющих широкий спектр американских «типов»: деревенщина-расист (“the racist redneck”), мексиканец с ломаным английским, неспособный постоять за себя еврей-интеллектуал⁵⁰⁰ и т.д. Из отступлений от основного действия романа, озаглавленных «Машина времени» (“The Time Machine”), становится известен ряд эпизодов, раскрывающих характер и демонстрирующих, как формировалось мировоззрение того или иного героя. Эти вставные новеллы, стилизованные под краткие биографические справки или психологические досье, служат значимым инструментом «документализации» романа: они вписывают персонажей в

⁴⁹⁷ Waldron R.H. The Naked, the Dead, and the Machine: A New Look at Norman Mailer's First Novel // PMLA (Modern Language Association of America). 1972. Vol. 87. No. 2. P. 272.

⁴⁹⁸ Menand L. The Norman Invasion. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/10/21/the-norman-invasion>

⁴⁹⁹ Шевченко А.М. Предисловие / Н. Мейлер. Нагие и мертвые. М.: Ордена трудового Красного Знамени военное издательство Министерства обороны СССР, 1976. С. 8.

⁵⁰⁰ Garrett L. Young Lions: Jewish American War Fiction of 1948 // Jewish Social Studies. 2012. Vol. 18. No. 2. P. 76.

конкретную социальную реальность довоенной Америки (Великая депрессия, иммигрантские кварталы, провинциальная жизнь), показывая, как довоенный опыт непосредственно формирует их поведение и реакции в экстремальных условиях войны, тем самым придавая их поведению убедительность и историческую достоверность. Выбиваются из романного повествования и четыре «Хора», в которых солдатским многоголосием в духе (и форме) античной трагедии воссоздаются сцены современной военной жизни: разговор в очереди к солдатской кухне; размышления о способе получить несерьезную рану, чтобы отправиться домой; ночная беседа в преддверии наступления; мечты о том, чем займутся солдаты после возвращения в Соединенные Штаты.

Остро вырисовывается в «Нагих и мертвых» проблема антисемитизма в рядах американской армии, которая особенно волновала Мейлера как писателя еврейского происхождения. Среди персонажей романа два еврея: Джо Голдстайн и Рот, причем история последнего перекликается с событиями, очевидцем которых стал сам автор романа. По сюжету, во время разведывательного патрулирования ирландский католик-антисемит Галлахер постоянно унижает Рота (“Get up, you Jew bastard!” (ND: 558)). Пытаясь доказать остальным, что он не заслуживает обращенных к нему грубых слов, Рот пытается преодолеть пропасть, но падает в расщелину и погибает. Похожая ситуация (только без смертельного исхода) случилась с сослуживцем писателя М. Марцником во время их тренировок в Форт-Брэте. Мейлер подробно описал этот инцидент в письме своей жене от 26 апреля 1944 г.: рядовой Марцник, у которого было больное колено, стал жертвой постоянных оскорблений со стороны сержанта-антисемита, руководившего их строевой подготовкой. После очередных оскорблений Марцник прыгнул с девятифутового забора в яму и повредил обе ноги⁵⁰¹. В то время как Рот, движимый ненавистью, совершает свой последний бросок, другой еврей, рассудительный и осторожный семьянин Голдстайн, вместо этого заводит дружбу с необразованным фермером-христианином из Арканзаса Риджесом. У этих отношений также был реальный образец: лучшим другом Мейлера в армии стал протестант из Арканзаса Ф.И. Гуолтни, который нередко защищал писателя от антисемитских выпадов сослуживцев⁵⁰². Хотя Рот и Гольдстейн воплощают в своих образах некоторые негативные еврейские стереотипы (боязливость, недостаток физической силы), они, тем не менее, обладают рядом положительных качеств, которых лишены их сослуживцы: они эмпатичны, рассудительны, справедливы и честны. Кроме того, у них (едва ли не у единственных во всем подразделении) есть любящие и верные жены, к которым они хотят вернуться. Другие солдаты, как правило, проявляют по отношению к женщинам жестокость и

⁵⁰¹ Ibid. P. 77.

⁵⁰² Rollyson C. The Lives of Norman Mailer: A Biography. NY: Paragon House, 1991. P. 36.

нередко характеризуют своих жен и девушек выражениями вроде “Goddam whore”, “my wife is a bitch”, “fuggin woman”.

Лексика романа бросает вызов представлению о том, что война – это грандиозное и возвышенное мероприятие, демонстрируя, что это напротив – грязное и мерзкое дело, описать которое можно только используя грубые выражения⁵⁰³. Не игнорирует Мейлер и физиологические реакции на боевые действия, подробно и натуралистично описывая как бытовое волнение, приводящее к неспособности переварить консервированные фрукты:

“He brought his spoon up, champed at the remote sweet pulp of the canned peach which mingled so imperfectly with the nervous bile in his throat, the hot sour turmoil of his stomach” (ND: 65),

так и естественную реакцию на страх близкой смерти в виде непроизвольного опорожнения кишечника:

“He moved his hand back, and realized with both revulsion and mirth that he had emptied his bowels” (ND: 35-36);

как фантомные прикосновения скрытых от глаз, но явно различаемых по звуку японцев:

“Croft felt as if a hand had suddenly clapped against his back, traveled up his spine over his skull to clutch at the hair on his forehead” (ND: 130),

так и гипнотическое очарование – даже возбуждение – от мысли о возможности покорить вершину горы:

“The mountain attracted him, taunted and inflamed him with its size” (ND: 378).

Несмотря на то, что в книге упоминается лишь несколько прямых боестолкновений с японцами (“Little groups of men filtered through the jungle, fought minor skirmishes with still smaller groups, and then moved on again” (ND: 39)), на долю действующих лиц выпадает немало других испытаний, связанных с трудностями походной жизни, сложными погодными условиями, флорой и фауной острова и проблемами со здоровьем. Японцы же здесь не являются идеологическими врагами или воплощением чистого зла – герои воспринимают борьбу с ними как докучливую неизбежность, наравне с необходимостью избавляться от насекомых:

“The dead sentry was loathsome to him, something to be avoided; he had the mixture of relief and revulsion a man feels after chasing a cockroach across a wall and finally squashing him” (ND: 502–503).

Природу феномена отсутствия ненависти к японцам на примере нескольких

⁵⁰³ Однако чтобы передать нецензурную лексику солдат и избежать возможных обвинений в непристойности, Мейлер на протяжении всей книги использует “fug” вместо “fuck”.

американских романов того периода раскрывает Дж. Уолдмейр: «Японцы не являлись идеологическими врагами в той же мере, что немцы и итальянцы; навешивание на них фашистского ярлыка означало бы искажение характера войны на Тихоокеанском театре военных действий. Следовательно, для создания правдоподобных образов антагонистов романистам пришлось обратиться к персонажам американского происхождения, которые были либо фактически, либо потенциально фашистскими. Однако в случае с Мейлером и Киленсом это лишь второстепенная причина – оба писателя, вне всякого сомнения, стремились изобразить и подвергнуть критике американский фашизм и его приверженцев. Есть все основания полагать, что даже если бы действие их романов разворачивалось в Европе, главными антагонистами по-прежнему оставались бы американцы. Германский и итальянский нацизм-фашизм представлял собой общепризнанное зло. Подлинная же идеологическая угроза, по их мнению, крылась в американских тенденциях к этому злу, и именно эти тенденции вызывают наибольшую озабоченность у Мейлера, Киленса и Хейма. С этой точки зрения, их романы носят характер разоблачения и предостережения»⁵⁰⁴.

Показателен ответ Хёрна на прямой вопрос генерала Каммингса о том, в чем, по мнению лейтенанта, заключаются истинные цели войны:

“I don’t know, I’m not sure. With all the contradictions, I suppose there’s an objective right on our side. That is, in Europe. Over here, as far as I’m concerned, it’s an imperialist tossup. Either we louse up Asia or Japan does. And I imagine our methods will be a little less drastic” (ND: 274).

Хёрн выражает мнение интеллектуальной либеральной общественности – вся тихоокеанская кампания в его представлении становится даже не мстью за Перл-Харбор, а просто «империалистической авантюрой», борьбой за послевоенные сферы влияния – война же за правое дело ведется в Европе. Более того, когда в руки американцев попадает дневник недавно убитого японца Исимары, в его последней записи обнаруживается совершенно тот же ход мыслей и те же переживания, что испытывают заброшенные на долгие месяцы на тихоокеанский остров солдаты Соединенных Штатов: скорбь от потери товарищей, бессонная ночь в ожидании неминуемой смерти, воспоминания о счастливых мирных днях, отречение от идеи покорности Императору (ср. заявление Реда о том, что в стране наступил бардак после того, как Вашингтон впервые сел на коня), непонимание, почему именно он должен погибнуть. Американские солдаты не видят в японцах врагов, зато понимают, что сами они являются «пушечным мясом» в глазах своего начальства:

⁵⁰⁴ Waldmeir J. J. American Novel of the Second World War. P. 109.

“What have I got against the goddam Japs? You think I care if they keep this fuggin jungle? What’s it to me if Cummings gets another star?” (ND: 111).

Простые рядовые солдаты осознают, что нечеловеческие страдания, которым их подвергают командиры, выгодны только последним – как строчка в военном донесении, сулящая продвижение по карьерной лестнице или получение очередной награды. Однако и к медалям, которые могут заслужить даже они сами, у солдат пренебрежительное отношение:

““Hey, Stanley, you think they’ll give you a Silver Star⁵⁰⁵?”

Stanley looked at him, tensing instantly. ‘Fug you, Red.’

‘Just wait, sonny,’ Red said. He guffawed loudly and turned to Gallagher. ‘They’ll give him the Purple Ass-hole⁵⁰⁶’” (ND: 377).

Центральный конфликт разворачивается между «системой», воплощенной в бездушной военной машине, и попытками отдельных личностей сохранить индивидуальную целостность⁵⁰⁷. Безжалостную власть этой системы олицетворяют генерал Каммингс и – в чуть меньших масштабах – сержант Крофт. Последний, по словам Р. Уолдрона, выступает «суррогатом» Каммингса⁵⁰⁸, продолжением генерала на уровне взвода. Исследователи отмечают их «симбиотическую потребность друг в друге» (L: 84), которая символизирует неразрывную связь идеологии тотального контроля и ее жестокой реализации.

Генерал Каммингс представляет собой воплощение опасных политических идей, замаскированных под прогрессивные концепции. Его взгляды на войну и будущее общества носят отчетливо тоталитарный характер. Каммингс уверен, что фашизм в конечном итоге будет править миром, и ему хочется думать, что это будет американский, а не немецкий его вариант. Хотя немецкое притязание на фашистское мировое господство, по его мнению, «было достаточно обоснованным», Германия не способна победить из-за «ограниченных физических средств»: “In Germany with that basic frustration of limited physical means there were bound to be excesses. But the dreams, the concept was sound enough” (ND: 275–276). Только Америка обладает тем потенциалом и необходимым количеством накопленной «исторической энергии», которые в конечном итоге могут привести страну к мировой гегемонии. В военном деле Каммингс демонстрирует поистине наполеоновскую широту мысли, с незаурядной дальновидностью и пониманием ситуации распоряжаясь армиями и судьбами, ставя на первое место интересы и

⁵⁰⁵ «Серебряная звезда» (“Silver Star”) – персональная военная награда, основанием для вручения которой служат мужество и отвага, проявленные американскими солдатами в бою.

⁵⁰⁶ Имеется в виду военная медаль Соединенных Штатов, которая вручалась всем американским военнослужащим, погибшим или получившим ранения в результате военных действий – «Пурпурное сердце» (“Purple Heart”).

⁵⁰⁷ Waldron R.H. The Naked, the Dead, and the Machine: A New Look at Norman Mailer’s First Novel // PMLA (Modern Language Association of America). 1972. Vol. 87. No. 2. P. 273.

⁵⁰⁸ Ibid. P. 276.

возможную выгоду для Соединенных Штатов; в философском плане генерал вторит Ницше, считая себя тем самым «сверхчеловеком», устремленным к всемогуществу и признающим лишь «мораль власти»:

“It’s not religion, that’s obvious, it’s not love, it’s not spirituality, those are all sops along the way, benefits we devise for ourselves when the limitations of our existence turn us away from the other dream. To achieve God. When we come kicking into the world, we are God, the universe is the limit of our senses. And when we get older, when we discover that the universe is not us, it’s the deepest trauma of our existence. <...> the only morality of the future is a power morality, and a man who cannot find his adjustment to it is doomed” (ND: 277).

Мысль Каммингса распространяется и на его подчиненных: по его мнению, лучшая армия – та, которая состоит из солдат, чьи довоенные условия жизни были тяжелыми; лучший же способ сделать ее эффективной – заставить испытать ненависть и страх:

“You aren’t capable of understanding it, but I can tell you, Robert, that to make an Army work you have to have every man in it fitted into a fear ladder. Men in prison camps, deserters, or men in replacement camps are in the back-waters of the Army and the discipline has to be proportionately more powerful. The Army functions best when you’re frightened of the man above you, and contemptuous of your subordinates” (ND: 151).

Армия, таким образом, превращает людей в винтики механизма, для которого сама мысль об индивидуальности является помехой слаженной и непрерывной работе: “You kept fighting everything, and everything broke you down, until in the end you were just a little goddam bolt holding on and squealing when the machine went too fast” (ND: 595). Идеи Каммингса реализует на практике сержант Крофт, для которого главной целью разведывательной операции вместо обнаружения японских отрядов становится покорение горы Анаки, а заодно – подчинение себе воли своих подчиненных. Его амбициозное стремление к успеху, воплощенному в получении лейтенантского звания, заставляет его работать со сверхчеловеческой силой и беспрекословным повиновением вышестоящему начальству. Он намеренно позволяет лейтенанту Хёрну погибнуть, чтобы вернуть себе командование взводом и выполнить инструкции Каммингса. По сути, он является продолжением Каммингса: при том, что Крофт пользуется у солдат своего подразделения заслуженным уважением, в своем стремлении совершить безумный подъем на гору он игнорирует просьбы подчиненных свернуть операцию и доводит свой взвод до описанного генералом крайне озлобленного состояния, к которому добавляется страх: “They were afraid of Croft and this fear had become greater as they grew more exhausted” (ND: 556). Направленная на Крофта ненависть солдат постепенно переходит на гору, крутой подъем на

которую дается солдатам с большим трудом: “It was impossible to see more than ten feet ahead, and they forgot about Croft. They had discovered that they could not hate him and do anything about it, so they hated the mountain, hated it with more fervor than they could ever have hated a human being” (ND: 590).

Противостоят генералу и сержанту адъютант Каммингса лейтенант Хёрн и рядовой взвода Крофта Вальсен, пытающийся сохранить личное достоинство и индивидуальность. Мейлер не приводит этот конфликт к однозначному разрешению: Хёрн сперва испытывает невыносимое унижение (сцена с поднятием генеральского окурка), а затем погибает; Вальсен морально сломлен из-за необходимости – под дулом винтовки – подчиниться безумному требованию Крофта продолжать путь. Не добивается цели и сам Крофт, вынужденный отказаться от своего плана: попытка сержанта заставить взвод подняться на гору Анака напоминает абсурдные усилия Сизифа (L: 83). Личные амбиции Каммингса также подорваны случайным успехом майора Даллесона, который буквально вслепую отправляет свои войска на прорыв, и они случайно захватывают штаб генерала Тойяку, убивая его и половину его людей (“Dalleson never understood quite what had happened. In time he even believed that it was the invasion that had decided it. His only desire was to be promoted to captain, permanent grade” (ND: 554)). В результате вся цель разведывательного патруля Крофта сводится на нет, а Хёрн, Уилсон и Рот погибают напрасно. Р. Лиан отмечает: «Мейлер раскрывает абсурдное несоответствие между самой кампанией и отчетами о ней, между планом Каммингса и реальными событиями» (L: 83). Этот эффект абсурда достигается во многом благодаря принципу документальности, положенному в основу романа. Мейлер, опираясь на свой фронтовой опыт, фиксирует реальный хаос и непредсказуемость войны, где грандиозные планы рушатся из-за случайностей, героические усилия оказываются бессмысленными, гибель людей не ведет к значимым результатам, а успех достигается случайно, из-за непредсказуемого стечения обстоятельств.

Исследуя экзистенциалистский взгляд на мир, куда человек «заброшен» помимо своей воли, Мейлер ставит в романе «типичные для “философии существования” проблемы свободы выбора, отчуждения, преступления без наказания, войны между бытием и небытием, борьбы без надежды на успех»⁵⁰⁹. Сражаясь на Тихоокеанском театре военных действий, американские офицеры и солдаты в романе «Нагие и мертвые» пребывают в пограничной ситуации – между жизнью и смертью, между воспоминаниями о мирных днях и угнетающей реальностью войны. Основная задача романа – исследовать состояние человека, борющегося с

⁵⁰⁹ Галинская И.Л. Писатели-экзистенциалисты США // Вестник культурологии. 2009. № 2. С. 13.

деперсонализирующими силами современного технологического общества. Структура, характер, образность и символика – все это вносит свой вклад в формирование устойчивой и всеобъемлющей метафоры, в которой война, армия и сражение предстают как совокупность фигур века технологий.

В финале романа герои, преодолевшие все оказавшиеся бессмысленными испытания, приходят к экзистенциалистскому «светлому безразличию» (“lucid indifference”⁵¹⁰), к абсурдному продолжению движения (“Let's keep going” (ND: 598)). Бесконечность этого движения сопровождается мотив песни, которую поет Ред:

“Roll me over
In the clover.
Roll me over,
Lay me down
And do it again.
Ha’ past three
I had her on my knee.
Lay me down Roll me over,
Do it again.
Roll me over in the clover...”⁵¹¹ (ND: 597).

Повторяющийся припев с такими же повторяющимися действиями подобен подъему и спуску с горы Анака – так умело сочетаются форма и содержание романа. Тональность слов песни и ее исполнение после описанных событий воспринимается абсурдно, выстраивает между тем, что было, и нынешним моментом ироническую дистанцию.

Гора Анака предстает в романе не просто топографической деталью, а почти одушевленным символом, обладающим мистической силой, которая притягивает героев и определяет траекторию их движения. Ее присутствие пронизывает роман, начиная с первого упоминания в апокалиптическом обрамлении – в клубах дыма от горящих на пляже складов боеприпасов: “Mount Anaka rose out of a base of maroon-colored smoke” (ND: 21). Мейлер неоднократно прибегает к животным образам, чтобы передать сущность Анаки: в ранних сумерках гора уподобляется огромному серому слону (“an immense old gray elephant erecting himself somberly on his front legs, his haunches lost in the green bedding of his lair” (ND: 378)). Это сравнение указывает не только гигантские размеры, но и на древность, мудрость, первобытную

⁵¹⁰ Burg D.F. The Hero of “The Naked and the Dead” // Modern Fiction Studies. 1971. Vol. 17. No. 3. P. 399.

⁵¹¹ Песня “Roll Me Over” была чрезвычайно популярна в 1944 г и в ближайшие послевоенные годы. Иногда ее исполняли так: “Roll me over, Yankee soldier...”, и в других вариантах с более непристойными словами.

мощь и некую отстраненную, вневременную силу. В финале романа, когда взвод отступает, Анака также остается непокоренным «зверем»: “The inviolate elephant brooding over the jungle and the paltry hills” (ND: 599). Эпитеты “inviolate” и “brooding” окончательно одушевляют гору, возводя ее в ранг вечного, недостижимого и мыслящего существа, безмолвно наблюдающего за суетой людей у своего подножия. На протяжении повествования она вызывает целый спектр эмоций у персонажей, склонных к рефлексивному восприятию – в первую очередь, у сержанта Крофта, на которого вид горы действует почти с демонической силой: “His emotions were intense; he knew awe and hunger and the peculiar unique ecstasy he had felt after Hennessey was dead, or when he had killed the Japanese prisoner. He gazed at it, almost hating the mountain, unconscious at first of the men about him” (ND: 378). Его влечение к ней носит инстинктивный, нерациональный характер: “feeling an instinctive desire to climb the mountain and stand on its peak” (ND: 378). Это желание связано с его жадой абсолютного контроля и власти, сродни темным чувствам, испытанным им после смерти Хеннеси или убийства пленного. Гора становится для него личным вызовом, объектом, который нужно покорить, чтобы утвердить свое превосходство. Однако она же устанавливает предел дерзкой воле Крофта, и, подобно грозному Моби Дик в романе Мелвилла, «не позволяет» себя покорить.

Другие эмоции у рядового Галлахера – он зачарован красотой горы; это чувство связано у него с его тоской по чему-то возвышенному: “Gallagher stared at it in absorption, caught by a sense of beauty he could not express... an echo of rapture” (ND: 378). Гора становится воплощением недостижимого идеала, контрастирующего с грязью войны, но это чувство быстро сменяется личной скорбью по умершей жене. Для измученных солдат взвода Крофта Анака – источник ужаса и бессилия. Ее масштабы подавляют, а необходимость подъема вызывает отчаяние: “Jesus, have we got to climb that?” (ND: 542). Солдаты, как разношерстная команда «Пекода», ведомая фанатизмом своего капитана/сержанта на опасную битву против враждебной, одушевленной стихии, становятся жертвами этой одержимости, испытывают ужас перед объектом преследования. И восхождение на гору, и охота на кита изначально обречены на провал. И Крофт, и Ахав сталкиваются с непреодолимой силой, которая раскрывает тщету и разрушительность их стремления к покорению некоторой тайны. Финал Крофта – упущенное откровение (“He had lost it, had missed some tantalizing revelation of himself” (ND: 599)) – эхо гибели Ахава в попытке постичь непостижимое.

Финал романа подчеркивает цикличность и вечность военной системы: генерал Каммингс, которому «Анопопей не причинил ни существенного вреда, но и не принес пользы» (ND: 603), предвкушает следующую военную кампанию на Филиппинах и предрекает Америке войну с Россией, а майор Даллесон продумывает новые эффективные подходы к преподаванию

картографической науки ("He could jazz up the mapreading class by having a full-size color photograph of Betty Grable in a bathing suit, with the co-ordinate grid system laid over it" (ND: 606)).

По мнению Мейлера, и в военной и в мирной жизни существуют одни и те же проблемы, однако война выражает их в более концентрированном виде. Точно так же, как оптимистичные газетные репортажи с фронта лакируют реально стоящие за ними трагедии, замалчивается распространенные в Соединенных Штатах антисемитизм и заигрывание с фашистскими идеями:

"There is a deadening regularity and a sullen vicious temper that rides underneath the surface, the glabrous surface of the Boston Herald and Post and Traveler and Daily Record and Boston-American, it erupts in the drunks who splatter the subways more completely than the drunks of any other city, it skitters around Scolay Square, where lust is always sordid and Sodom copulates in garbage. It even moves in the traffic, which is snarled and sullen and frenetic, and it rides the brow when the kids are beaten up in the alleyways, and the synagogues and cemeteries are fouled with language and symbol, 'The fuggin kikes' and the cross or swastika" (ND: 229).

Роман последовательно развенчивает миф об армии как «плавильном котле» или институте, преодолевающем социальные барьеры: напротив, Мейлер рисует портрет разрушенной Америки, где довоенные проблемы не просто сохраняются, но и усугубляются в условиях экстремального давления военной машины. Взвод предстает разобщенной группой людей, объединенных лишь взаимной неприязнью, страхом перед начальством и общей безысходностью. Армия функционирует как точная модель общества, воспроизводящая и усиливающая его пороки, что подтверждает тезис Л. Гарретт⁵¹² о том, что изображение вооруженных сил в этом романе следует рассматривать как символ Америки в целом. Достигая энциклопедической широты в изображении солдатского опыта, Мейлер мастерски перемежает напряженные, ужасающие сцены с незначительными моментами повседневной жизни, включением реалий военного времени. Несмотря на то, что кампания Каммингса, как и сам остров Анопопей вымышленные, сводки о передвижениях армий, ход мыслей генерала, фрагменты военных донесений полностью вторят стилистике реальных документов времен войны.

Мейлеровская интерпретации армии как модели тоталитарного по своей сути общества, построенного на иерархии, бюрократии и обезличивании, закладывает фундамент для того, что достигнет полного развития в романах 1960-х гг., где война и армия окончательно утратят

⁵¹² Garrett L. Young Lions: Jewish American War Fiction of 1948. P. 78.

прямое значение и станут универсальными метафорами. Абсурдная военная машина у Мейлера прямой дорогой ведет к миру бессмысленных ритуалов у Дж. Хеллера в «Уловке-22», в которой война есть лишь частное проявление всеобщего безумия; тоталитарные амбиции Каммингса и обезличенность его солдат преобразуются в технократический и капиталистический ад у К. Воннегута в «Бойне номер пять» и в «Колыбели для кошки». Таким образом, «Нагие и мертвые» становятся связующим звеном между травмой Второй мировой войны и тем контркультурным бунтом против системы – будь то государство-корпорация, армия или общество потребления, – который определит лицо американской литературы следующих десятилетий.

5.3. Автобиографизм в романе И. Шоу «Молодые львы»

Роман Ирвина Шоу «Молодые львы»⁵¹³ (1948), опубликованный спустя три года после окончания Второй мировой войны, также стал одним из значительных литературных откликов на эту катастрофу. Повествование охватывает судьбы троих мужчин: американского еврея Ноя Аккермана, американского драматурга Майкла Уайтэйкра и австрийца (затем солдата немецкой армии) Кристиана Дистля. Солдаты американской армии представлены здесь жертвами обстоятельств и армейской системы, солдаты немецкой армии – жертвами страха и пропаганды. Хотя Шоу не был на передовой, его трехлетняя служба в армии (в том числе в Северной Африке и Европе) дала ему непосредственное понимание армейского быта, языка, психологии солдат и атмосферы тыла и оккупированных территорий.

В отличие от Мейлера, Шоу в своем романе производит более глубокое исследование внутреннего мира персонажей, их мотиваций, страхов, нравственных падений и проявлений человечности под давлением обстоятельств. Каждая из трех сюжетных линий представляет сложный психологический портрет, написанный в динамике и отображающий разные этапы становления героев – от предвоенных лет до соединения всех троих в одной точке весной 1945 г.

Ной Аккерман – поначалу неуверенный в себе молодой человек, еще до армии неоднократно сталкивающийся с различными проявлениями антисемитизма: отказ похоронного агентства кремировать его отца, требование хозяйки пансиона покинуть ее заведение, первоначальное недовольство им тестя-католика. После призыва, в лагере военной подготовки, Ной подвергается жестоким издевательствам со стороны сослуживцев и решает доказать свое

⁵¹³ Shaw I. The Young Lions. NY: Random House. 1948. 689 p. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой YL и указанием страниц.

право на жизнь и уважение вызовом десяти своих обидчиков на «дуэль», каждая из которых оканчивается на больничной койке в госпитале. Аккерман совершает побег из войсковой части, однако вскоре раскаивается в своем действии и возвращается в армию, где его поступок наконец-то вызывает уважение у других солдат. На фронте Ной проявляет как героическую решимость, так и способность принимать взвешенные решения (в том числе, избегание необязательных рисков); он высоко ценит солдатское братство, проявляет уважение к разумному командованию и не позволяет себе злорадствовать по поводу смерти обидчиков.

По замечанию Л. Гарретт, в послевоенных романах, написанных авторами еврейского происхождения⁵¹⁴, еврейские персонажи (часто интеллектуалы) бросают вызов стереотипу «слабого еврея»⁵¹⁵. Они становятся храбрыми солдатами, но их героизм иной – они рефлексируют, испытывают страх и сомнения (в отличие от «стоического» воина Хемингуэя). Их мужественность включает в себя интеллект, эмпатию, честность, и для доказательства этой мужественности они нередко идут на самоубийственные поступки. Гарретт отмечает: «...еврейские писатели верили, что война была оправдана, потому что немцы намеревались убить их, поэтому в своих произведениях они не ставили под сомнение масштабные цели войны. Вместо этого они могли критиковать и критиковали с еврейской точки зрения поведение самих американцев в бою»⁵¹⁶. В какой-то момент, когда американская авиация по ошибке открывает огонь по своим же позициям в Германии, в мыслях Ноя проносится: «Это будет последнее, что армия сделает со мной – она убьет меня сама. Она не доверит эту работу немцам» (YL: 541).

Кульминацией романа является освобождение лагеря Дахау⁵¹⁷, описание которого выполняет две задачи: задокументировать ужасные реалии Холокоста для широкого круга американских читателей и «определить момент, когда еврейский солдат должен начать считаться со своим особым статусом»⁵¹⁸. Описание Дахау у Шоу, который не был свидетелем освобождения, перекликаются с картинками, изображенными М. Геллхорн в ее репортажах и в романе «Вино изумления» (они были друзьями и, возможно, Геллхорн поделилась своим опытом с писателем):

“The men in the trucks fell quiet as they drove up to the open gates. The smell, by

⁵¹⁴ Кроме Шоу: Н. Мейлер «Нагие и мертвые», А. Вольферт «Акт любви», М. Миллер «Той зимой», С. Хейм «Крестоносцы», М. Геллхорн «Вино изумления».

⁵¹⁵ Garrett L. Young Lions: Jewish American War Fiction of 1948. P. 76.

⁵¹⁶ Ibid. P. 80.

⁵¹⁷ Л. Гарретт отмечает, что в освобождении Дахау действительно принимало участие несколько американских солдат, в основном из 157-го пехотного полка. В упомянутых романах, действие которых происходит в Европе, общим местом стало то, что еврейские солдаты обязательно при этом присутствуют. См.: Garrett L. Young Lions: Jewish American War Fiction of 1948. P. 73.

⁵¹⁸ Ibid. P. 85.

itself, would have been enough to make them silent, but there was also the sight of the dead bodies sprawled at the gate and behind the wire, and the slowly moving mass of scarecrows in tattered striped suits who engulfed the trucks and Captain Green's Jeep in a monstrous tide" (YL: 672).

Столкнувшись с множеством мертвых и умирающих узников в нацистском лагере, Ной становится свидетелем того, как лейтенант Грин демонстрирует истинный демократизм и разрешает еврейским заключенным провести богослужение во дворе, несмотря на протесты албанского политического заключенного-христианина. Такое поведение лейтенанта, бросающего вызов антисемитизму, возвращает Аккерману веру в Америку. Вскоре после этого Ной умирает от пули Кристиана Дистля; в ответ на это его друг, Майкл Уайтэкр, отслеживает врага и убивает его.

С Уайтэкром Ирвин Шоу поделился своей гражданской профессией и, вероятно, образом жизни и кругом общения. Драматург появляется на страницах романа в амплуа несколько циничного представителя нью-йоркской богемы, вырванного из привычной жизни повесткой в военкомат. Впервые война – Гражданская, в Испании, – вторгается в его жизнь на вечеринке по случаю празднования нового 1938 года. Именно тогда Уайтэкр задумывается о своем предназначении, проникается судьбами испанского сопротивления и передает своему знакомому, Пэрришу, только что вернувшемуся с передовой, деньги для американских отрядов. В 1942 г. призывной пункт не вызывает в нем патриотических чувств, а напротив, погружает в уныние:

"Michael had a sudden vision of thousands of such rooms all over the country, thousands of such greying, cold-faced, suspicious men with the flag behind their balding heads, facing thousands of resentful, captured boys. It was probably the key scene of the moment, 1942's most common symbol, the lines of terror and violence and guile brought to this single point, shabby, loveless, with only the promise of wounds and death to add any stature or nobility to the proceedings" (YL: 221).

Несмотря на имеющиеся связи, начать свой военный путь Майкл решает с самого «низа» – со звания рядового, однако вскоре понимает, что армейская муштра и безосновательные придирки вышестоящего руководства не совместимы с его свободолюбивой натурой:

"Perhaps he'd been wrong to tell the man who had interviewed him at Fort Dix that he wanted to go into the infantry. Romantic. There was nothing romantic about it once you got into it" (YL: 306).

Офицерское училище для него закрыто: в его личном деле присутствует подозрение на связь с Коммунистической партией (он помогал с организацией комитета, который отправлял в

Испанию санитарные автомобили и донорскую кровь), поэтому Уайтэкр все-таки пользуется своими связями и просит о переводе в другое подразделение.

В армии он проходит путь от практически тотальной отстраненности и безразличия до вовлеченности в происходящее и понимания своей ответственности как американца за судьбы освобожденных людей, за установление долгосрочного мира в Европе. Как и Шоу, во время войны Уайтэкр в основном находится на штабной работе и не видит настоящих боевых действий. Медаль «Пурпурное сердце» он получает в момент освобождения Парижа, когда ночью, после радостного празднования этого события, направляется домой к встретившейся ему в баре девушке и получает ранение от осколка немецкого снаряда. После этого желание попасть на передовую, возникшее у него от зрелища разрушенного французского города, реализуется на практике – он попадает во взвод пополнения, терпит уничижительные речи латиноамериканского сержанта и бежит с Ноем Аккерманом к линии фронта, чтобы присоединиться к роте, с которой они оба начинали свой армейский путь еще во Флориде:

“You'll have a lot better chance of coming out of the war alive if you go into a company where you have friends. You have no objections to coming out of the war alive, have you?” (YL: 623).

Третий герой, Кристиан Дистль, работавший до войны инструктором на горнолыжном курорте, поначалу аполитичен, но постепенно, под влиянием нацистской идеологии, жестокости войны и собственных слабостей, превращается в послушного, а затем и активного участника нацистского режима. Шоу прослеживает эту нравственную деградацию, показывая, как война и тоталитарная система калечат обыкновенных, не самых плохих изначально людей. Сам Шоу в интервью для “The Paris Review” описывает Кристиана следующим образом: «Я хотел показать, как человек может начать с порядочности, рассудительности, доброго нрава, какими, должно быть, были многие люди в Германии, даже в дни расцвета нацизма, – и в итоге одичать, почти лишиться человечности и инстинктов выживания, как в конечном итоге случилось с немцами, поверившими в ложь, которая распространялась все глубже и глубже, и, в конце концов, полностью развратила их»⁵¹⁹.

Главы, посвященные Кристиану, носят почти полностью фикциональный характер⁵²⁰, тогда как в историях Ноя и Майкла можно отметить множество автобиографических черт и американских реалий военного времени. Например, упоминание жеребьевки, которая

⁵¹⁹ Plimpton G., Phillips J. Irwin Shaw, The Art of Fiction No. 4 // The Paris Review. 1953. Iss. 4. URL: <https://www.theparisreview.org/interviews/5157/the-art-of-fiction-no-4-irwin-shaw>

⁵²⁰ Однако Шоу нередко использует «немецкие» главы для демонстрации несостоятельности их армии, для «пророческих» прогнозов о будущем Германии, которую ждет неминуемое поражение, а также для того, чтобы подчеркнуть моральное превосходство американских солдат, чьи мужество и решимость вызывают зависть даже у Кристиана Дистля.

проводилась среди лиц, подлежащих призыву; цитирование статей из армейского устава; разъяснение системы баллов, которые могут «заработать» на фронте солдаты и получить за них после демобилизации некоторые привилегии; повторение реальных фрагментов речей политиков (“We will fight them on the beaches, <...> we will fight them on the hills. <...> We will fight them in the streets” (YL: 193)) и имевшие место в действительности разговоры о предполагаемой стратегии только что вступивших в войну Соединенных Штатов (“‘All according to the overall plan, old man,’ said Hoyt. ‘Inflict losses and pull out. Cleverest thing in the world. Let them have Crete. Who needs Crete?’” (YL: 193)). В «предфронтовые» главы нередко вписываются радиосообщения – о падении Парижа, о Перл-Харборе, о нападении Германии на Советский Союз (“Special Bulletin from the Associated Press. The German advance is continuing along the Russian border at all points. Many new armoured divisions have struck on a line extending from Finland to the Black Sea” (YL: 133)), в точности воспроизводя лексикон и риторику реальных новостных сводок. Радио, за счет упоминания конкретных исторических событий, служит средством обозначения текущего времени повествования и полностью захватывает внимание слушателей; примерно ту же функцию выполняют газеты, однако они же предоставляют читателям возможность и отвлечься от войны. Майкл, утомленный «изысканным языком, напоминающим речи юристов», перелистывает страницы со статьями, сообщающими о боевых действиях в Европе и Северной Африке:

“He sank onto the couch and turned away from the blood on the Volga, the drowned men of the Atlantic, the sand-blinded troops of Egypt, from the rumors of rubber and the flames in France and the restrictions on roast beef, to the sporting page. The Dodgers, steadfast – though weary and full of error – had passed through another day of war and thousand-edged death, and despite some nervousness down the middle of the diamond and an attack of wildness in the eighth, had won in Pittsburgh” (YL: 232).

Заинтересованность бейсболом, решающие матчи которого проходят в разгар кровопролитной войны, демонстрирует желание Майкла отстраниться от ужасов, которые вскоре ждут его самого. Однако чуть позже он сам начнет осуждать заикленность американцев на внутренних делах: “America for the last twenty years had been a perpetual dramacritics circle, saying over and over again, ‘Yes, I know 3000 died at Barcelona, but how clumsy the second act’” (YL: 240).

Немало внимания Шоу, как бывший военный корреспондент, отводит разным аспектам журналистской работы, упоминанию военных и гражданских периодических изданий (в частности, того, в котором работал он сам – “Stars & Stripes”, а также “The New York Times”, “New Republic”), оценке влияния пропаганды (хорошо поставленной и действенной в случае с

немцами, неумелой и бесполезной в американской армии⁵²¹), цензурным ограничениям (“I cannot tell you where I am, because the Censor wouldn't like it” (YL: 410)). В описании работы немецкого военного фотографа Брандта есть невольные переключки со стратегией американских средств массовой информации первых военных лет, которые отказывались печатать ужасы войны, чтобы не шокировать мирное население: “‘My function,’ he had once told Christian, ‘is to make the war attractive to the people at home’” (YL: 77). С иронией отзываются герои об искажениях в изображении настоящей войны в известных американских журналах:

“‘Hilarity,’ Ahearn said. ‘A wild sensation of holiday. Laughter. We have moved three hundred miles through an enemy army on a tide of laughter. I plan to write it for Collier’s’” (YL: 605).

Присутствует в романе и фрагмент, сходный с одним из публицистических текстов Шоу – статьей «В древнем Карфагене было нелегко»⁵²². Майкл слышит от своего сослуживца Пфайфера старый скабрёзный анекдот: “What would you do if they sent you home? – First, the GI said, I’d take off my shoes. Second, I’d lay my wife. Third, I’d take off my pack” (YL: 645), а затем пускается в рассуждения о том, что подобные шутки ходили еще во времена Цезаря, отчего солдатские проблемы и желания выглядят неизменными на протяжении многих веков.

Желая вместить в роман, сконцентрированный на судьбах всего лишь трех человек, более широкую панораму происходящих событий – причем не всегда имеющих прямое отношение к значимым эпизодам мировой истории – Шоу неоднократно прибегает к «коллажным» (вероятно, здесь имеет место влияние техники Дос Пассоса) отступлениям от основного повествования. Одно из них случается вскоре после описания ночной бомбежки Лондона, где в тот момент находится Уайтэкр. Телеграфный стиль этих «эскизов» напоминает газетные заголовки: короткие предложения, часто начинающиеся с “A...” (“A Major General...”, “A Spitfire pilot...”, “A new ballet...”, “An ulcer...”, “A B-17 pilot...”), создают навязчивый, механический ритм, подчеркивая бесконечность и монотонность этого потока событий. В «военных» фрагментах прослеживается четкая, дублирующая армейскую иерархию, градация по воинским званиям, однако они чередуются с абсолютно, казалось бы, несочетаемыми эпизодами гражданской жизни или с незначительными частными историями «маленьких людей». С тактическими решениями о высадке в Нормандии, принимаемыми неназванным генерал-майором, соседствует анонс грядущего балетного спектакля, в котором прима-балерина

⁵²¹ Так Уайтэкр с досадой рассуждает о том, что в лагере военной подготовки вместо того, чтобы вдохновлять солдат на геройские поступки, убеждать их в том, что они сражаются «за свободу своих близких и своей страны, за повсеместное установление высоких моральных принципов», приглашенный профессор заявляет, что единственная причина развязавшегося военного конфликта – в экономике и конфликте капиталов разных стран.

⁵²² Shaw I. Things Were Tough In Ancient Carthage. P. 5.

должна продемонстрировать подсознательное сладострастие; после трагического известия о том, что спасатель откопал из-под завалов труп семилетней девочки, следует ироничный эпизод из жизни капрала американской армии, которому по пути в столовую пришлось отдать честь 111 раз; после истории отчаявшейся матери, в помутненном сознании которой проносится мысль убить своих детей, чтобы они не страдали от голода, идет автобиографическая зарисовка из собственного военного опыта автора: совещание по поводу создания союзническими силами фильма о высадке, по итогам которого высокопоставленные офицеры американской и английской армий так и не смогли прийти к единому решению.

Война не отменяет балет, поэзию или покупку нарциссов – она просто ставит их рядом с трагедией, делая этот контраст болезненно острым и одновременно обыденным. Такое абсурдное перечисление пародирует подачу материала в американских периодических изданиях: например, если взглянуть на разворот статьи Дж. Херси в “Life” о трагической истории чудом спасшегося из концентрационного лагеря еврея Б. Вайнтрауба⁵²³, можно заметить, что она перемежается рекламой мороженого, модной одежды и кухонной техники, а также соседствует с другими статьями, далекими от истории Херси о трагедии Холокоста.

Большинство персонажей в упомянутом отступлении анонимны или обозначены лишь по званию/роду занятий («Генерал-майор», «пилот Спитфайра», «Майор Службы снабжения», «капрал», «девушка в цилиндре», «мать троих детей», «философ из Гейдельберга», «поэт-сержант»), что призвано подчеркнуть масштаб войны, в которой отдельные трагедии и абсурдные ситуации растворяются в потоке бесчисленных событий, становясь лишь строчками в бесконечном репортаже. Судьба Майкла Уайтэкра, которую вскоре ждут изменения, разворачивается на фоне этого коллажа, внезапно низводится до уровня одной из этих анонимных строчек в конце отступления:

“Four days after the opening of Hamlet, Michael was called into the orderly room of the Special Services Company to which he was attached for rations and quarters and told that he was ordered to report to the Infantry Replacement Depot at Litchfield. He was given two hours to pack his bags” (YL: 404).

Майкл, таким образом, тоже становится частью огромной безличной и безвольной армейской системы. Шоу тщательно выписывает в свой роман реалии военной жизни – от армейского сленга и солдатского распорядка дня до деталей быта в казармах, на марше, в увольнении. Нередко звучит злая ирония, грубая лексика (“Screw”, “Shut your goddamn mouth”, “Tough shit”, “damn”), черный юмор. Так, сослуживец Уайтэкра, с которым он разгружает доски

⁵²³ Hersey J. Prisoner 339, Klooga // Life. 1944. October 30. P. 72–83.

в тылу вскоре после Дня “D”, делится своим мнением об этом событии:

“‘Well,’ said Fahnstock, ‘I guess old Roosevelt is finally satisfied today. He’s gone and got himself a mess of Americans killed’.

‘I’ll bet he jumped up out of his wheelchair,’ the guard said, ‘and is dancin’ up and down on the White House floor’.

‘I heard,’ said Fahnstock, ‘the day he declared war on Germany, he had a big banquet in the White House with turkey and French wine, and after it they was all laying each other on the tables and desks’” (YL: 459).

Фэнсток, а вместе с ним неназванный сторож, считают лидеров собственной страны виновниками своих страданий. Президент Рузвельт – символ национального единства – становится объектом негодования, олицетворяя несоответствие между решениями командования и реалиями на местах. Черный юмор здесь служит средством психологической защиты: позволяя себе подобные шутки, солдаты на время словно бы обретают утраченную в армейской рутине свободу слова и действий.

Зрелище пролетающих в небе над Нормандией новых мощных самолетов (B-17’s, B-24’s, Mitchell’s, Marauders) настраивает Ноя Аккермана на патриотический лад: “It was like the Air Forces in the recruiting posters, deliberate, orderly, shining in a bright-blue summer sky, aluminum tribute to the inexhaustible energy and cunning of the factories of America” (YL: 539). Однако вскоре национальная гордость сменяется ужасом, когда эти же самолеты начинают по ошибке штурмовать американские позиции, и товарищ Ноя Бурнекер разражается гневной тирадой, обличающей установленную в армии систему поощрений и некомпетентность летчиков:

“‘Flying pay!’ Burnecker was shouting by now, in between explosions, his voice wild with hatred. ‘Everybody a Sergeant, everybody a Colonel! The Norden bombsight! The wonder of modern science! We should’ve expected it! Christ, they even bombed Switzerland one day! Precision bombing! The bastards can’t even tell one country from another, how the hell can you expect them to tell one army from the next!’” (YL: 541-542).

Контраст перспектив подчеркивает Шоу в прологе к 28 главе романа, где речь идет о самой высадке в Нормандии, в которой принимает участие Аккерман. Автор использует «взгляд сверху» – из кабинетов генералов, которые сравниваются с менеджерами компаний “General Motors” или “I. G. Farben” – и «снизу», из солдатских окопов. Высший командный состав легко распоряжается человеческими жизнями, воспринимая их как «оптимальное число дивизий, которые допустимо потерять» (YL: 464), чтобы в нужное время захватить определенный участок территории. Исторические аллюзии (Цезарь, Клаузевиц, Наполеон) подчеркивают циничную рутинизацию войны и смерти. Иное мироощущение у

непосредственных участников сражения, которым неизвестен масштаб стратегической мысли командиров. Вместо этого они видят только самые неприглядные стороны войны: “helmets, vomit, green water, shell geysers, smoke, crashing planes, blood plasma, submerged obstacles, guns, pale, senseless faces, a confused drowning mob of men running and falling, that seem to have no relation to any of the things they have been taught since they left their jobs and wives to put on the uniform of their country” (YL: 464). Все, что остается делать солдатам перед лицом смерти – возносить последние молитвы (““Oh, God,” he sobs, looking down at the queer, unattached leg lying beside his face and realizing it is his, <...> ‘Oh, God,’ sobs the man on the scene, ‘it is all screwed up”” (YL: 465)), в то время как поступающие в штабы рапорты о потерях лишь ободряют генералов, находящихся на безопасном отдалении от линии фронта, так как до «плановых» цифр еще далеко.

Герои Шоу задумываются о послевоенном мироустройстве, рассуждают о том, что человечество должно прийти к пониманию причин войны, найти достойных людей, которые не дадут свершиться подобному безумию. Своими последними словами Ной Аккерман указывает на капитана Грина, который только что, несмотря на вероятность беспорядков, разрешил раввину провести богослужение во дворе освобожденного концентрационного лагеря. Результатом нового мирового порядка, по мысли Шоу, должны стать терпимость и уважение к иным вероисповеданиям, национальностям и точкам зрения. К этой задаче добавляется и понимание Соединенными Штатами своей послевоенной цели – стать новым «центром цивилизации» (после дискредитировавшей себя Европы), который не допустит нового Холокоста.

С одной стороны, Шоу-журналист и Шоу-очевидец стремятся к энциклопедической достоверности. Писатель включает в ткань повествования точные даты, цитаты из уставов, радиосводки, газетные заголовки, выдержанные в духе времени диалоги и солдатский сленг. Эти элементы работают на достижение максимальной аутентичности, погружая читателя в атмосферу эпохи и убеждая его в реалистичности происходящего. Описание Дахау (хотя и основанное на информации из вторых рук), выполняет важнейшую функцию документального свидетельства, знакомя американского читателя с ужасами Холокоста. В этом стремлении к точности Шоу продолжает традицию социального реализма и военной журналистики.

С другой стороны, Шоу-романист выстраивает тщательно сконструированное художественное повествование, подчиненное законам романного жанра. Три судьбы героев, сведенные в одной точке в финале, долгие и трудные пути их развития, мелодраматизм некоторых сцен (смерть Ноя от руки Кристиана и последующая месть Майкла) – все это инструменты не репортера, а создателя художественной прозы. Даже «коллажные» вставки,

стилизованные под газетную хронику, подаются не как «сырой» документ, а как тщательно отобранный и смонтированный художественный прием. Документальная основа придает роману вес и достоверность, а художественный вымысел – эмоциональную силу и универсальность. Однако в своих попытках примирить их Шоу иногда сглаживает острые углы абсурда и хаоса, которые не стремился прятать, например, Норман Мейлер.

5.4. Холокост как «точка невозврата»: кризис идентичности и документальная эстетика в романе М. Геллхорн «Вино изумления»⁵²⁴

Марта Геллхорн (1908–1998), одна из самых значительных военных корреспондентов XX века, была также автором нескольких художественных произведений. В рамках диссертации нас будет интересовать ее послевоенный роман «Точка невозврата»: в 1948 г. роман вышел под названием «Вино изумления» (“The Wine of Astonishment”). По словам автора, заголовок «Точка невозврата» (“Point of No Return”) появилось еще до того момента, когда она приступила к написанию книги – в послесловии к переизданию книги под задуманным изначально заголовком Геллхорн пишет: «Эти слова я услышала во время инструктажа экипажей “Ланкастеров” на британской бомбардировочной базе одним темным холодным вечером в марте 1943 г. <...> Точка невозврата была конкретным временным пределом, указанным в часах и минутах. По его достижении пилот должен был развернуть самолет обратно, иначе топлива не хватило бы, чтобы оставаться в воздухе и успешно приземлиться в Англии. “Поверни или умри”, если смерть в лице зенитного огня или вражеских истребителей не настигнет тебя раньше»⁵²⁵. В романе этот технический термин трансформируется в экзистенциальную категорию: для героя и самой писательницы это момент осознания необратимости зла, новый ракурс осмысления послевоенного мира.

Издатели отказались печатать книгу с таким «слишком мрачным, слишком безнадежным» заголовком. Геллхорн продолжает: «Отказ от моего истинного названия не изменил написанного или формы истории; он просто испортил книгу для меня. Когда я закончила последнюю главу в придорожном мотеле во Флориде, я пролистала Библию, единственную вещь под рукой, которую можно было листать, и наткнулась на словосочетание “вино изумления” (“the wine of astonishment”) и окружающий его псалом: “Боже! Ты отринул нас, Ты сокрушил нас, Ты прогневался: обратись к нам. Ты потряс землю, разбил ее: исцели

⁵²⁴ Несмотря на иной заголовок при первой публикации романа, мы будем следовать воле автора, и называть книгу «Точка невозврата».

⁵²⁵ Gellhorn M. Point of No Return. NY: First Plume Printing, 1989. P. 326–327. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой PNR и указанием страниц.

повреждения ее, ибо она колеблется. Ты дал испытать народу твоему жестокое, напоил нас вином изумления” (Пс. 59:3–5). Для моего романа “Вино изумления” – смехотворно неподходящее название. Гитлер, а не Бог, потряс землю. Лучше бы я назвала книгу “Джейкоб Леви”, так как других идей у меня не было. А других идей у меня не было потому, что единственно правильным названием было “Точка невозврата”» (PNR: 331–332).

Главный герой романа – молодой еврейский солдат Джейкоб Леви – действительно стал alter ego автора, транслирующим ее впечатления от увиденного в освобожденном лагере Дахау – именно это событие является эмоциональным ядром книги. «Точка невозврата» – один из первых опубликованных художественных текстов о Холокосте, предвосхитивший волну послевоенной рефлексии об этой катастрофе. Роман синтезирует жанры военной прозы, документалистики, репортажа и глубокого психологического исследования. Рецензент “The New York Times” в год выхода романа охарактеризовал стиль Геллхорн как «жесткий, нежный, напряженный» (“taut, tender, tough”), отметив ее способность сочетать «личную драму с историческим кошмаром»⁵²⁶.

Ключевой особенностью романа является его гибридная структура: первая часть следует канонам военной прозы, но после сцены в Дахау текст трансформируется в философское исследование травмы и самоидентичности. Очень важен здесь автобиографический подтекст. Как отмечает Л. Назимек, Геллхорн, будучи дочерью еврейки Эдны Фишель, скрывала свое происхождение, что отразилось в эволюции героя: Леви сначала отрицает свою принадлежность к евреям, но после Дахау радикально переосмысляет свою жизнь и национальную идентичность⁵²⁷. По словам Геллхорн, Дахау для нее и ее героя стал той самой «точкой невозврата», после которой «мир изменился навсегда» (PNR: 330).

В центре повествования – две влюбленные пары: подполковник Джон Доусон Смитерс и девушка из Красного Креста Дороти Брок; водитель Смитерса, рядовой первого класса Джейкоб Леви со своей возлюбленной из Люксембурга Кэти. Описание войны сразу с четырех точек зрения (несентиментального командира, рефлексирующего рядового-еврея, утомленной женщины и наивной бедной официантки) позволяет Геллхорн на разных уровнях рассуждать о природе этого события и исследовать реакцию двух мужских персонажей на открытие факта существования лагерей смерти. В первых двадцати главах роман является образцом «классической» военной прозы, в которой находится место описанию быта солдат, штабной бюрократии, долгой и однообразной дороги по Германии, неприятным подробностям о

⁵²⁶ Green M. Taut, Tender, Tough; *The Wine of Astonishment*. By Martha Gellhorn // The New York Times. 1948. October 17. P. 44.

⁵²⁷ Nazimek L. An Undiscovered Jewish American Novel: Martha Gellhorn’s Point of No Return // *Studies in American Jewish Literature*. 2001. Vol. 20. P. 70.

мародерстве американской армии на оккупированных территориях, а также любовным приключениям. Несмотря на то, что Геллхорн была корреспондентом американского издания, в годы Второй мировой войны она в основном перемещалась по Европе с британской Восьмой армией. Причиной тому стало то, что американские офицеры, отвечавшие за связи с общественностью, запретили ей находиться рядом с войсками Соединенных Штатов, так как при них уже работал другой корреспондент журнала “Collier’s” – Э. Хемингуэй, на момент написания романа – бывший муж Геллхорн. Его «тень» присутствует на страницах книги: в ироничном ключе упоминается Ки-Уэст (место, где они жили до и после поездки на фронт): “reading a magnificent book about nymphomaniacs, dope peddlers and gunmen in Key West”; ““Ever been to Key West, Johnny?” ‘No.’ ‘It must be a hell of a rough place. Boy, the way the people carry on there scares me’” (PNR: 140–141). Слышится обида на писателя, раньше нее получившего аккредитацию в “Collier’s” и, по мнению Геллхорн, недостаточно добросовестно выполнявшего свои обязанности:

“Why doesn’t this Division ever get any publicity? You always read about the gallant First or the heroic Eighty Second or God knows what. Now here’s a lot about the Third Armored. What’s the matter with us? Haven’t we got glamor?” (PNR: 162).

Писательница признает, что мало знала об американской армии и почти ничего – о специфике работы американского пехотного батальона. Это действительно заметно: при том, что в первой части романа описываются конкретные военные операции – битвы в Хюртгенском лесу и битва в Арденнах (“The Battle of the Bulge, as the newspapers named it” (PNR: 188)) – текст полон обобщений, штампов и типизированных ситуаций, которые могли произойти с любым воинским подразделением на этой войне.

Подполковник Смитерс, противоречивый и многосторонний персонаж, видит в боевых действиях главный смысл своей жизни. В то же время, посреди усталости и напряжения от необходимости принимать судьбоносные решения (в том числе, решение бездействовать), в глубине души он понимает, что жизнь его после возвращения домой потеряет какую-либо значимость. Совершенно иная позиция у Джейкоба Леви, постоянно уносящегося в своих мечтах в послевоенное время, когда он вместе с Кети, подобно Генри Торо, уйдет жить в лес, подальше от людей и мирской суеты. Однако полностью повторять подвиг и следовать философии американского трансценденталиста Леви не намерен: будучи человеком своего времени, он не собирается отказывать себе в таких достижениях цивилизации, как «электрическая стиральная машина, электрическая плита и, возможно, посудомоечная машина» (PNR: 138).

Рядовой достаточно часто погружается в мир фантазий и ведет долгие воображаемые

беседы со своей возлюбленной (в мечтах она прекрасно понимает английский язык, в то время как в реальности им приходится общаться только жестами), в которых, кроме планов на счастливую семейную жизнь, излагает свои мысли о положении евреев в Европе и рассуждает о природе войны. В этих внутренних монологах прослеживается эволюция мировоззрения Леви: от эгоистичного страха получить третье ранение, которое, как ему кажется, приведет к летальному исходу, до переживания за боевых товарищей; от «изоляционистской» позиции по отношению к еврейским гонениям в Европе (“...why didn’t the Jews get out of Europe a long time ago? What did they want to hang around here for, if there’s nothing but trouble and misery for them? My grandfather had the sense to move” (PNR: 135)) до полного отождествления себя со своим народом и желания любой ценой отомстить немцам после увиденного в Дахау. Из прибывшего с пополнением новичка, мечтавшего только о том, чтобы его оставили в покое (“They left the Gentiles alone until the guy proved he was out of line but a Jew had to earn being left alone” (PNR: 12)), Леви превращается в человека, познавшего всю глубину зла.

Репортаж «Дахау» для “Collier’s”⁵²⁸ стал основой для кульминационной 22-й главы романа. В книге, как и в статье, Геллхорн с точностью воспроизводит топографию лагеря (“there was a big black and white placard at the side of the road, saying Dachau”, “Then he was through the gate. He started to turn and go back. But the entry in the barbed wire was blocked with a bunch of medics”, “They now passed a beautifully arranged vegetable garden. <...> Jacob Levy realized these were the backs of the grey, tree-shrouded houses he had seen beyond the outside wall” (PNR: 269, 272, 283)), архитектурные детали и описание интерьеров (“Behind the wall were square cement houses, painted grey”, “Heinrich led him into what looked like a doctor’s office; there were cabinets against the walls and a few medical instruments”, “The hallway was long and narrow, broken by small thick wooden doors” (PNR: 270, 274, 281)) и, главное, ужасающие реалии массового уничтожения людей. Описания медицинских экспериментов и склада мертвых тел (“On the right was the pile of prisoners, naked, putrefying, yellow skeletons. There was just enough flesh to melt and make this smell, in the sun. The pile was as high as a small house. On the left was a mound of S.S. troopers, dressed in their black uniforms, and looking like giants compared to the faggots of the Dachau dead. Alongside the low brick building were two big mastiffs” (PNR: 284)) почти дословно повторяют репортаж, однако в художественном тексте Геллхорн позволяет себе намного больше натуралистических подробностей и деталей.

⁵²⁸ Gellhorn M. Dachau: Experimental Murder // Collier’s. 1945. June 23. P. 16.

Репортаж «Дахау: экспериментальное убийство»	Фрагменты из 22 главы романа «Точка невозврата»
<p>“<i>Behind the barbed wire and the electric fence, the skeletons sat in the sun and searched themselves for lice. They have no age and no faces; they all look alike and like nothing you will ever see if you are lucky. We crossed the wide, crowded, dusty compound between the prison barracks and went to the hospital. In the hall sat more of the skeletons and from them came the smell of disease and death. They watched us but did not move: No expression shows on a face that is only yellowish stubbly skin stretched across bone</i>”⁵²⁹.</p>	<p>“Maybe it was the feeling of <i>the barbed wire</i>, the prison feeling, that alarmed him; maybe it was the thought of typhus; and maybe it was the prisoners. <...> He had never imagined people could look like this. They were all bald, too. No, their heads were shaved and <i>the skin was so tight on the bone they seemed like bare skulls</i>. <...> Jacob Levy stood, feeling the sweat come out on his face, and stared back at them: thousands of <i>starved mindless men, weaving in the sunshine. Some of them sat on the ground and from time to time scratched themselves</i>. <...> They passed through the still or swaying bodies; and Jacob Levy did not look at them. He looked at his feet. <...> ‘<i>This is the infirmary of the prison,</i>’ Heinrich announced. <i>They went into a hallway that was fairly clean to look at and smelled more horrible than any place Jacob Levy had yet been. The smell of these bodies was not dirt, it was decay</i>” (PNR: 272–273).</p>

Документальная основа в романе трансформируется через субъективное восприятие персонажа, сохраняя при этом шокирующую достоверность исходного свидетельства самой Геллхорн. В романе, как и в статье, присутствует «проводник» – польский врач (в репортаже безымянный, в романе его зовут Генрих), который работает в лагере уже много лет (5 в статье, 12 в романе). Доктор бесстрастно, «со странной улыбкой», проводит американскую журналистку/американского солдата по всем помещениям Дахау (госпиталь, тюрьма, крематорий, сады и теплицы эсэсовцев), показывает страшные книги с результатами проводимых здесь экспериментов.

Репортаж «Дахау: экспериментальное убийство»	Фрагменты из 22 главы романа «Точка невозврата»
<p>“Down the hall in the surgery, <i>the Polish surgeon got out the record book</i> to look up some data on operations performed by the SS</p>	<p>“A <i>big book</i> was thrust before Jacob Levy. They pulled his chair to the operating table and made inviting gestures for him to sit down. They opened the book and gathered around the table to watch him; <...> It was <i>full of</i></p>

⁵²⁹ Ibid.

doctors. These were <i>castration and sterilization operations</i> . The prisoner was forced to sign a paper beforehand saying that he willingly undertook this self-destruction. <i>Jews and gypsies were castrated</i> ; any foreigner who had had relations with a German woman was sterilized. The woman was sent to a concentration camp” ⁵³⁰ .	<i>the names and ages of men whom the German doctors had mutilated.</i> <...> Unaware of having moved, his hand slid down to protect himself. In Italy, that was why the guys were so scared of mines; they were scared they’d catch it there. It had happened to two men he knew and afterwards he only wanted to forget about them; it was the very worst; it was the oldest, deepest fear. But to do it to men on purpose, to have it done to you in an operating room: Christ! shooting was too good for those Nazi doctors (PNR: 277).
---	--

Через субъективный опыт Леви документальные факты превращаются в личную катастрофу, что закладывает основу для будущей метаморфозы персонажа, одержимого после пребывания в Дахау безумным желанием убить как можно больше немцев, чтобы отомстить за всех погибших и искалеченных в этом лагере. Роман позволяет Геллхорн также быть более откровенной в описании механики пыток:

“This is the punishment. Eight mens in here; sec how little is the room? Eight mens stand up close together, touching each other, in the darkness. Is a little air from the top. Water to drink once a day. Cannot move. The filth, you can think of the filth. Two days, four days. The prisoners become crazy and then they are taken out” (PNR: 281).

В “Collier’s” при описании той же камеры – «ящика размером с телефонную будку» – мучения заключенных не передаются с подобным натурализмом и убедительностью: “It is so constructed that being in it alone, a man cannot sit down nor kneel down nor, of course, lie down. It was usual to put four men in it together. Here they stood for three days and nights without food or water or any form of sanitation”⁵³¹. Романский стиль подачи материала был бы трудно представить в журнальной статье, в которой, при всей оригинальности авторского видения корреспондента недопустим настолько субъективный взгляд на события. Кроме того, репортаж Геллхорн из Дахау, где она встретила весть о капитуляции Германии, преследует определенную цель – тезисно задокументировать панораму ужасов, творившихся за стенами концентрационных лагерей и не дать памяти об этом событии исчезнуть⁵³². По признанию самой Геллхорн, она хотела избавиться от гнетущих воспоминаний о Дахау, «передав» их своему герою, Джейкобу Леви. То, что в статье было описано кратко и сдержанно, в романе путем детализации и

⁵³⁰ Ibid.

⁵³¹ Ibid.

⁵³² Ту же задачу ставила перед собой другая журналистка – М. Бурк-Уайт, когда, преодолевая скорбь и отчаяние, в которые поверг ее лагерь Бухенвальд, снимала увиденное на свою камеру.

эмоционального измерения перестает быть безличной статистикой или исторической сводкой.

Кульминацией становится наезд на немецких мирных жителей, который совершает Леви по дороге из лагеря. Он упрекает себя за то, что «пересидел» всю войну в безопасности и смог убить (или, может быть, только ранить – он до конца не уверен) всего одного противника. Убийство трех немцев, которое герой совершает уже после капитуляции Германии, становится художественным воплощением невозможности возвращения к прежней, довоенной морали после столкновения с абсолютным злом.

По замечанию Л. Гарретт, на этом раннем этапе, когда истребление евреев не было широко описано как характерное для Второй мировой войны явление, и еще не получило названия «Холокост», оно все еще воспринималось лишь как один из аспектов войны⁵³³. В 1948 г. внимание к трагедии истребления еврейского населения было вновь приковано в связи с основанием Государства Израиль. После войны М. Геллхорн и И. Шоу, как и многие левые американские евреи, стали убежденными сторонниками Израиля, считая создание еврейского государства прямым следствием Холокоста⁵³⁴. Так роман «Точка невозврата» приобретает глубокое социальное измерение, отвечая вызовам уже послевоенного времени.

Джейкоб Леви пишет письмо своей девушке-христианке Кэти и заглавными буквами подписывает его своим настоящим именем (при знакомстве он представился именем своего командира – Джон Доусон Смитерс), демонстрируя всему миру, включая свою возлюбленную, что он еврей и гордится этим. При этом его охватывает страх, и Леви уже не чувствует себя в безопасности – даже в Америке, в том мире, который он всю войну конструировал в своем воображении:

“He could not move, imagining the world which had grown ugly and strange, after Dachau, change and widen so that all of it, everywhere, was dangerous with a danger you could not see. The danger was poisoned, spreading, and you would not know from what direction it came. The people must have waited in their houses, on their farms, and never known what day they would be called for nor where they would be taken. What happened once could happen again” (PNR: 323).

Роман М. Геллхорн соединил в себе документальное свидетельство военного корреспондента и глубокое художественное исследование травмы и кризиса самоидентичности. В репортаже 1945 г. доминирует чувство коллективного стыда и ужаса перед немыслимым преступлением (“I do not know how to explain it, but aside from the terrible anger you feel, you are

⁵³³ Garrett L. Young Lions: Jewish American War Fiction of 1948 // Jewish Social Studies. 2012. Vol. 18. No. 2. P. 86.

⁵³⁴ Ibid.

ashamed. You are ashamed for mankind”⁵³⁵). Геллхорн писала свой роман в 1948 г., когда масштабы и специфика нацистских преступлений, особенно Холокоста, еще не были широко осознаны мировой общественностью. Писательница как непосредственный свидетель предвидела потенциальный скепсис или неспособность аудитории поверить в реальность происходившего в Дахау – именно поэтому она сохраняет шокирующую документальную точность в описаниях. Трансформация этого свидетельства в художественный текст призвана увековечить память о Холокосте, которая в безэмоциональном журналистском формате могла остаться лишь эпизодом военной хроники. Художественное преображение документального материала происходит за счет помещения его в центр субъективного опыта главного героя. Ярчайший пример значимости личностного восприятия и эмоциональной составляющей опыта – сцена с безумной женщиной, бьющейся головой о стену, крики которой сопровождают Леви на протяжении его «экскурсии» по лагерю. Этого эпизода нет в репортаже для “Collier’s”, и его добавление в роман позволяет передать невыразимый словами ужас и абсурд происходящего в травмирующем звуковом образе, который дополняет зрительное восприятие чудовищной картины трагедии. Натурализм в романе часто превосходит натуралистичность репортажа, но здесь он служит не для «сенсации», а для передачи глубины психологического шока, экзистенциального разлома. Отличия романа от репортажа – свидетельство глубины продуманной и целенаправленной художественной трансформации фактов: добавленные сцены, усиленный натурализм и, главное, фокус на внутреннем мире героя не искажают правду, но и придают ей глубоко личное измерение.

5.5. Тыловая повседневность и расовая дискриминация в романе Дж.Г. Коззенса «Почетный караул»

Джеймс Гулд Коззенс (1903–1978) – один из писателей, чье имя стало широко известно благодаря его военной прозе: 10 предыдущих романов не вызвали такого живого отклика у читателей и литературных критиков. Роман «Почетный караул»⁵³⁶ (1948) через год после публикации получил Пулитцеровскую премию и был расценен некоторыми критиками⁵³⁷ как самый важный – даже в сравнении с «Нагими и мертвыми» – роман о Второй мировой войне. Это признание, впрочем, было неоднозначным: многие отмечали его консервативный,

⁵³⁵ Gellhorn M. Dachau: Experimental Murder // Collier's. 1945. June 23. P. 16.

⁵³⁶ Cozzens J.G. Guard of Honor. NY: Modern Library, 1998. 614 p. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой GH и указанием страниц.

⁵³⁷ Aldridge J.W. Novelist of Power and Privilege // The New York Times. 1983. July 3. P. 4. URL: <https://www.nytimes.com/1983/07/03/books/novelist-of-power-and-privilege.html>

просистемный пафос на фоне антивоенных настроений, доминировавших в творчестве его современников. Большую часть жизни Коззенс прожил в затворничестве, и служба в армии, помимо того, что дала автору массу материала для романа «Почетный караул», стала для него ярким событием, нарушившим привычный жизненный уклад. В годы войны Коззенс сначала отбывал службу в ВВС, а затем – в Управлении информационной службы Военно-воздушных сил (“USAAF Office of Information Services”). Окончание войны писатель встретил в звании майора.

С одним из действующих лиц романа, капитаном Натаниэлем Хиксом, Коззенс «поделился» своей военной профессией – в его задачи входила координация информации между военной и гражданской прессой. Коззенс редактировал полевые уставы, писал речи и статьи от имени генерала Г. Арнольда, «разряжал» в информационном пространстве неудобные для ВВС США ситуации. В описании бесконечного потока бюрократических проволочек, которые затрудняют работу капитана Хикса (в прошлом – редактора журнала, ныне – сотрудника отдела отчетов Управления специальных проектов), вероятно, нашли отражение реальные факты, с которыми пришлось столкнуться автору романа. Внутренний монолог Хикса после отмены проекта, в рамках которого ему была бы предоставлена полная свобода действий и перемещений по стране с целью создания освещающих работу их подразделения сообщений в прессе, раскрывает порой нечестные механизмы построения армейской карьеры. В его планах – попытаться вернуть проект через лесть и манипуляции (“He must exercise his wits and apply his ingenuity. <...> He would need to be ingenious in flattery, and quick witted in misrepresentation” (GH: 371)), замаскировав таким образом личные амбиции под заботу о «пользе для ВВС».

По замечанию профессора Ф. Брейчера, «Джеймс Гулд Коззенс <...> постоянно игнорирует капризы литературной моды»⁵³⁸. Через три года после окончания войны, пренебрегая распространенной практикой изображения историй о физических муках и психическом напряжении на полях сражений в Европе или южной части Тихого океана, Коззенс написал роман «Почетный караул», в котором война – лишь «гром на далеком горизонте, едва проникающий в сознание оторванных от земли людей»⁵³⁹, пилотов и сопровождающего персонала. В этом выборе проявилось желание автора исследовать войну как гигантскую бюрократическую и социальную машину, воспроизводящую в тылу те же конфликты, что и на фронте. Действие романа происходит на вымышленной учебной авиабазе во Флориде, и укладывается примерно в 48 часов. Структурно «Почетный караул» состоит из трех неравных по объему частей, озаглавленных «Четверг», «Пятница» и «Суббота». Из

⁵³⁸ Bracher F. James Gould Cozzens: Humanist // Critique: Studies in Contemporary Fiction. 1958. Vol.1. № 3. P. 10.

⁵³⁹ Ibid.

многочисленных упомянутых в тексте романа документов, можно выяснить, что описанные события происходят 2, 3 и 4 сентября 1943 г. Коззенс фокусируется на ограниченном пространстве, «отказываясь от обширных туманных перспектив»⁵⁴⁰. Характерно, что и другие романы автора, как правило, охватывают короткий период времени, в который он помещает большое количество важных происшествий.

Семь героев, которые станут ключевыми фигурами повествования, с первых строк романа волей судьбы оказываются в одном самолете “AT-7 Navigator”, направляющемся на военную базу в Оканаре. Все они служат в вымышленном Управлении анализа боевых действий и потребностей армейской авиации (“Army Air Forces Operations and Requirements Analysis Division”, AFORAD), в подразделении, функционал которого представлял собой объединение реальных служб: офиса помощника начальника штаба ВВС по операциям, обязательствам и требованиям (“Operations, Commitments, and Requirements”, OC&R) и организаций во Флориде, которые курировала OC&R – Тактический центр военно-воздушных сил (“Army Air Forces Tactical Center”, AAFTAC) и Управление ВВС (“Army Air Forces Board”). В первой части романа присутствует несколько временных скачков, в то время как реальная хронологическая продолжительность описанных событий занимает около четырех часов. Читатель знакомится со многими важными персонажами, в ироническом пересказе полковника Росса узнает о героических подвигах генерала Буса Била. Первая часть едва не заканчивается катастрофой при посадке, виной которой становится приземлившийся ранее на ту же посадочную полосу бомбардировщик В-26, пилотируемый командой из афроамериканских офицеров. Импульсивный второй пилот генерала Била бьет черного пилота в лицо, запуская тем самым череду грядущих неприятностей для руководства военной базы.

Кроме множества сопутствующих подсюжетов (бытовые проблемы женского подразделения ВВС, подготовка к празднованию дня рождения генерала Била, противостояние местной оканарской газеты с расположившейся в черте города войсковой частью, поиски проникшего на базу без разрешения журналиста, совершенный капитаном Хиксом адюльтер, расследование внезапного самоубийства полковника Вудмана, потасовка с гражданским полицейским и т.д.), в центре внимания автора проблема расовой дискриминации в армии. В основу описанного в романе инцидента легла реальная история, известная как «Мятеж на Фримен-Филд». В апреле 1945 г. на военном аэродроме Фримен (штат Индиана) произошла серия протестов афроамериканских летчиков 477-й бомбардировочной группы против создания двух офицерских клубов: один предназначался для «курсантов» (все они были черными), а

⁵⁴⁰ Ibid. P. 13.

второй – для «инструкторов» (белых). Мятеж привел к аресту 162 темнокожих офицеров. Коззенс сгустил краски в истории, перенес действие романа во Флориду – южный штат, где расовые предрассудки представлялись еще большим камнем преткновения для местных военнослужащих.

Состоявшееся на третий день повествования награждение Уиллиса – пострадавшего от рук подполковника Каррикера темнокожего лейтенанта – пример формализма наградной системы, где символические жесты оказываются важнее сути подвига, и, кроме того, способствуют сглаживанию конфликта. Полковник Росс зачитывает пояснительную записку к награде – сухой официальный текст, в котором героические действия Уиллиса описаны в безличных формулировках военного отчета:

“For extraordinary achievement while participating in an aerial flight. <...> Lieutenant Willis’s conduct on this occasion reflected the highest credit on himself and on the Armed Forces of the United States” (GH: 407–408).

Упоминаются тщательно задокументированные детали подвига, его дата (17 апреля 1943 г.), модель самолета (“B-Twenty-six medium bomber”). В итоге, благодаря комплексу мудрых действий руководства конфликт действительно удается приглушить. Однако Коззенс оставляет у читателя горькое послевкусие: система не исправляется, а лишь учится более эффективно поглощать и нейтрализовывать симптомы своего неравенства, оставляя корень проблемы нетронутым. Отголоском послевоенных идеологических установок звучат обвинения лейтенанта Эдселла в подрывной деятельности и связях с коммунистами: до призыва в армию он публиковал свои рассказы в левых изданиях (“Sure, he wrote for some radical magazines seven or eight years ago. He wrote for them because nobody else would publish him, and like any writer he wanted to get published” (GH: 171)). Именно на него падает подозрение в сговоре с взбунтовавшимися афроамериканскими офицерами. Завершается тема расовой дискриминации рассуждением полковника Росса (“The big majority does not want him [Negro] to marry their sister. The big majority does not want to insult or oppress him; but the big majority has, in general, a poor opinion of him” (GH: 428)) и признанием того факта, что сложившуюся систему невозможно изменить в одночасье.

Роман «Почетный караул» основан на подробных дневниках, которые Коззенс вел в годы службы в армии, и оттого переполнен достоверно точными деталями военного быта: названиями и техническими характеристиками самолетов; текстами военных уставов (“Post Regulation”, “Army Air Forces Field Manual”, “Manual for Courts Martial”); многостраничными цитатами из газет (GH: 102–111); пересказами, в духе пояснений к наградным медалям, подвигов американских летчиков; профессиональными жаргонизмами и аббревиатурами

(AFORAD, WAC, AFSAT); постоянными упоминаниями воинских званий (General Beal, Colonel Ross, Major Sears, Captain Nathaniel Hicks, Second Lieutenant Amanda Turck, Private Buck); подробными описаниями распорядка дня военнослужащих и обстановки учебных, больничных и жилых корпусов и т.д. Диалоги между персонажами зачастую напоминают стенограммы совещаний высшего командования, и даже конфликт вокруг расового инцидента подается через призму военных протоколов. Упоминается Первая квебекская конференция (с 17 по 24 августа 1943 г.), в которой принимал участие один из героев романа, генерал Николс, выступая в качестве посредника между американскими и британскими ВВС. При этом Коззенс, в отличие от других авторов (Мейлер, Шоу, Хемингуэй и др.), стремящихся воссоздать правдоподобную языковую среду для передачи аутентичности армейской жизни, в своем романе отвергает грубость и армейский сленг⁵⁴¹.

Коззенсу, по словам Ч. Сноу, возможно, не хватало «пламени, страстного порыва, которыми обладали все великие романисты. <...> Однако ценность [его романов] заключается в его ровных, информированных, исследовательских, заслуживающих доверия отчетах о том, как выглядят, что говорят, делают и думают отдельные люди»⁵⁴². Все герои романа «Почетный караул» занимаются своим делом: идет война, и они должны выполнять свои обязанности, часто противоречащие их желаниям и способностям.

Степень лояльности к армии у Коззенса прямо зависит от возраста и жизненного опыта человека. Для большинства молодых офицеров служба – вынужденная необходимость или площадка для карьерного роста и способ заработка легких денег; для старших, зачастую прошедших поля сражений Первой мировой войны и движимых чувством долга, армия – место стабильности, где абсолютно четко распределены роли и расставлены приоритеты («нововведения» Второй мировой войны в виде женского гарнизона и бригады черных офицеров кажется им безумием); они готовы пожертвовать собой ради сохранения репутации подразделения или чести товарищей. Так помощник полковника Моурби, главный уорент-офицер Ботвиник, несколько десятилетий прилежно выполнявший свои обязанности и не допустивший за все это время ни одной ошибки, в критический для подразделения момент «случайно» отправляет в бумагосжигатель документ, в котором говорится о неисправности оборудования, повлекшее смерть семи десантников на праздновании дня рождения генерала Била. Коззенс описывает механизм сокрытия ошибок в армии, оправдывая необходимость сохранения непогрешимой репутации командования ВВС США в военное время. История

⁵⁴¹ Walsh J. American War Literature 1914 to Vietnam. P. 138.

⁵⁴² Aldridge J.W. Novelist of Power and Privilege // The New York Times. 1983. July 3. P. 4. URL: <https://www.nytimes.com/1983/07/03/books/novelist-of-power-and-privilege.html>

подается как несчастный случай, а смерть семи человек объясняется сухими словами отчета для прессы:

“Preliminary investigation indicated that the accident occurred when a mechanical failure caused one of the carrier planes to release part of its drop outside the designated drop zone. Names of casualties were withheld, pending notification of next of kin” (GH: 593).

Столкновение со смертью десантников во время рядовых тренировочных прыжков в озеро глубоко травмирует Хикса, не способного после увиденного слушать беспечные шутки сослуживцев в офицерском клубе.

Для военнослужащих оканарской базы далекая война в Европе и на Тихом океане – нечто из области слухов, лишь повод для праздных разговоров. О ее реальности свидетельствует разбившийся на очередных учениях самолет, возле которого беседуют генерал Николс и полковник Росс. Смерть подчиненных высшее командование (за исключением генерала Била) воспринимает как данность, без ярких эмоций:

“It was a routine night interception exercise – two flights up, and nobody reported anything unusual. This just didn’t come back. We had quite a time locating it. With that paint job, it doesn’t show up very well to an air search. <...> It could not be helped; and it was impractical to mix personal feeling with impersonal fact” (GH: 396–397).

Натуралистичные подробности, описание запаха гниющей крови (“Blood must have run down, collected in a pool somewhere inside the wreck; and the heat had turned it rotten” (GH: 396)) отводят фокус внимания от того факта, что похожая судьба постигла уже сотни самолетов только на этой базе. Полковник Росс, задыхаясь от ужасного запаха, старается заглушить мысль о том, что та же участь может ждать и его младшего сына, Джимми.

Подавляющее большинство героев «Почетного караула» – офицеры, люди, иерархически занимающие несравнимо более высокое положение, чем рядовые солдаты, замученные армейской муштрой, вынужденные, например, копать тренировочные траншеи под палящим солнцем. Такое распределение ролей в романе Коззенса демонстрирует нетипичный для военных произведений взгляд на армию, обходящий вниманием деспотизм высшего командования и сосредоточенный на изображении того, какого труда требует поддержание высокого морального облика американской армии. Этот взгляд «сверху вниз» позволяет автору исследовать не психологию «винтиков» системы, как это делали Мейлер или Шоу, а механизмы принятия решений и этические дилеммы тех, кто эту систему выстраивает.

В отличие от многих современников, Коззенс не столько осуждает систему, сколько с отстраненной точностью описывает ее внутреннюю логику и механизмы ее выживания и

функционирования. Война в «Почетном карауле» отступает на второй план, уступая место бюрократии и расовым конфликтам. Опираясь на личный опыт службы в ВВС, Коззенс создал произведение, в котором достоверность деталей сочетается с глубоким анализом человеческих характеров. Автор уходит от романтизации фронтовых подвигов, фокусируясь на тыловой повседневности, в которой расовая дискриминация, карьеризм и необходимость сохранять «лицо» армии становятся центральными темами.

5.6. «За рекой, в тени деревьев», «Острова в океане» Э. Хемингуэя: автобиографический миф и документальная основа военной прозы

Вскоре после Перл-Харбора Хемингуэй сказал Максу Перкинсу⁵⁴³, что если он отправится на эту войну, то только для того, чтобы получить литературный материал⁵⁴⁴. Единственным относительно крупным художественным произведением Эрнеста Хемингуэя, в котором нашлось место его воспоминаниям об участии во Второй мировой войне и которое было опубликовано при жизни писателя, стал роман «За рекой, в тени деревьев»⁵⁴⁵ (1950). С февраля по июнь 1950 г. книга в пяти частях публиковалась в журнале “Cosmopolitan”. Название романа восходит к временам Гражданской войны в США и отсылает к последним словам генерала армии Конфедерации Томаса Дж. Джексона, который, получив смертельное ранение, произнес: “Let us cross over the river and rest under the shade of the trees”⁵⁴⁶.

По утверждению Дж. Киллинджера, «За рекой, в тени деревьев» – вероятно, «самая точная духовная биография Хемингуэя, которая когда-либо была написана»⁵⁴⁷. 50-летний Хемингуэй рассказывает историю о 50-летнем полковнике Ричарде Кантуэлле, «исповедующемся» на закате жизни своей последней возлюбленной – 18-летней венецианской графине Ренате, которую он по-отечески называет “Daughter”. По мнению исследователей⁵⁴⁸, полковник Кантуэлл – это составной портрет четырех человек: сам Хемингуэй, Ч. Суини (подполковник армии США в 1917–1919 гг.), Б. Лэнхэм (воевал в тех же местах, что и

⁵⁴³ Максвелл Перкинс (1884–1947) – американский издатель и редактор, сотрудничал с Э. Хемингуэем, Ф.С. Фицджеральдом, Т. Вулфом, Э. Колдуэллом и др.

⁵⁴⁴ Burwell R.M. Hemingway: The Postwar Years and the Posthumous Novels. Cambridge University Press, 1996. P. 53.

⁵⁴⁵ Hemingway E. Across the River and into the Trees. NY: Dell Publishing Company, 2011. P. 32. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой ART и указанием страниц.

⁵⁴⁶ Confederate General Thomas J. “Stonewall” Jackson dies. <https://www.history.com/this-day-in-history/may-10/thomas-j-stonewall-jackson-dies> В христианском мировоззрении выражение «пересечь реку» отсылает к ветхозаветному сюжету – пересечению реки Иордан (“crossed over this Jordan”, Josh. 1:11). В книге Иисуса Навина 12 колен Израилевых должны пересечь полноводную реку, чтобы попасть в Землю Обетованную.

⁵⁴⁷ Killinger J. Hemingway and The Dead Gods: A Study of Existentialism. Lexington: University of Kentucky Press, 1960. P. 98.

⁵⁴⁸ Meyers J. Chink Dorman-Smith and “Across the River and into the Trees” // Journal of Modern Literature. 1984. Vol. 11. No. 2. P. 314–322.

Кантуэлл: в Нормандии, Рамбуйе и на линии Зигфрида; добился заметных успехов и был повышен в звании от полковника до бригадного генерал-майора) и Э. Дорман-Смит (ирландский офицер, чья служба в годы Второй мировой войны была окутана противоречиями и межличностными конфликтами). У девушки тоже был прототип: незадолго до начала работы над романом, в 1948 г., писатель посетил Италию, где познакомился с 18-летней Адрианой Иванчич, чьи предки были хорватскими дворянами. Несмотря на то, что писатель был женат, они еще несколько лет поддерживали связь и даже работали вместе над изданием книг Хемингуэя – Иванчич создала иллюстрации, ставшие обложками книг «За рекой, в тени деревьев» и «Старик и море»⁵⁴⁹. Интересно замечание, сделанное К. Вердуин: вероятно, Кантуэлл (постаревший «мачо», который, тем не менее, все еще способен заинтересовать юную девушку) «пародирует ультрамужественного хемингуэевского героя»⁵⁵⁰. Однако его самооценка при взгляде в зеркало весьма самокритична:

“The chest is all right except where it contains the defective muscle. We are hung as we are hung, for better or worse, or something, or something awful. You are one half a hundred years old, you bastard you” (ART: 117).

Размышления на военную тему разбросаны по всему роману, причем нередко воспоминания полковника Кантуэлла от событий Второй мировой войны перетекают к Первой, когда он был еще лейтенантом, но уже мудро командовал вверенным под его руководство стрелковым подразделением. Службу в годы Великой войны Кантуэлл проходил на итальянском фронте – именно сюда, в лагуну Марано между Венецией и Триестом, он прибывает десятилетия спустя, чтобы поохотиться на уток и провести время с юной Ренатой. Полковник посещает места былой славы, останавливается у реки, где его когда-то ранило, вспоминает погибших друзей, рассуждает об устройстве армии в прежние времена и теперь. Боевой путь Кантуэлла во Второй мировой войне, судя по упомянутым военным операциям, схож с путем Хемингуэя. Не только его тело, но и психика глубоко травмированы чередой телесных увечий и душевных страданий из-за смертей боевых товарищей и подчиненных (“I have lost three battalions” (ART: 62)).

Сознание полковника, по мнению Дж. Уолша, «представлено как полностью обусловленное прошлым, не имеющее будущего и очень ограниченное настоящим»⁵⁵¹. Вызванные знакомыми ландшафтами воспоминания о Первой мировой войне оживают яркими

⁵⁴⁹ Keener A.S. “Is It Unmaidenly?”: Courtly and Carnal Language in Hemingway’s *Across the River and into the Trees* // *The Hemingway Review*, 2013. Vol. 33. No. 1. P. 44–60.

⁵⁵⁰ Verduin K. Hemingway’s Dante: A Note on *Across the River and into the Trees* // *American Literature*. 1985. Vol. 57. No. 4. P. 633–640.

⁵⁵¹ Walsh J. *American War Literature 1914 to Vietnam*. NY: St. Martin’s Press, 1982. P. 130.

картинами и не приносят Кантуэллу неприятных эмоций. Он сам охотно делится историями с сопровождающим его молодым адъютантом, размышляет: “I wish I could fight it again, <...> Knowing what I know now and having what we have now” (ART: 32). Такая откровенность, а подчас и сентиментальность, кажется его шоферу непонятной, отчего молодой человек заключает: “He’s been beat up so much he’s slug-nutty” (ART: 22).

На истории о последней войне полковника всегда «провоцирует» Рената: девушка задает множество вопросов, стремится разобраться в тактических особенностях ведения танкового боя, узнать об освобождении Парижа и о боях в Хюртгенском лесу – обо всем этом Кантуэлл рассказывает, то и дело останавливаясь, чтобы спросить: не скучно ли девушке? (“Does this bore you? It bores the hell out of me” (ART: 86)). Она неизменно демонстрирует свой интерес и просит продолжать, понимая, что ее роль в судьбе полковника заключается в ослаблении той тяжести, которая лежит у него на душе: “Don’t you see you need to tell me things to purge your bitterness?” (ART: 152). Заполняя значительную часть романа мысленными экскурсами полковника в прошлое, Хемингуэй таким образом находит способ «продлить его жизнь», которая уже фактически подошла к концу. Зачастую полковник не замечает, что нарушает данное девушке обещание: не использовать в своей речи грубую лексику. Однако без этого его история была бы неполной; Кантуэлл не может передать реальных впечатлений от боли пережитых потерь, не приправив рассказ теми или иными бранными выражениями (“sort of half-assed billiard cue”, “The hell with it”, “some damn place”, “God-damn it”, “Death is a lot of shit”, “cunts”).

«Отчеты», которые дает полковник Ренате по тому или иному вопросу, стилистически близки к военным корреспонденциям Хемингуэя или к написанным канцелярским языком отчетам о передвижениях войск. Например, следующий фрагмент, посвященный истории освобождения Парижа, которое в символическом плане стало одним из важнейших событий Второй мировой войны, Кантуэллом описывается чисто технически, без излишней бравлады:

“‘The taking of Paris was nothing,’ the Colonel said. ‘It was only an emotional experience. Not a military operation. We killed a number of typists and the screen the Germans had left, as they always do, to cover their withdrawal. I suppose they figured they were not going to need a hell of a lot of office workers any more and they left them as soldiers.’

<...>

‘The French, themselves, had taken it four days before. But the grand plan of what we called SHAEF, Supreme, get that word, Headquarters of the Allied Expeditionary Forces, which included all the military politicians of the rear, and who wore a badge of shame in the form of a flaming something, while we wore a four-leafed clover as a

designation, and for luck, had a master plan for the envelopment of the city. So we could not simply take it.'

'Also we had to wait for the possible arrival of General or Field Marshal Bernard Law Montgomery who was unable to close, even, the gap at Falaise and found the going rather sticky and could not quite get there on time'''. (ART: 87)

Всего в нескольких фразах полковник называет реальные военные подразделения американской армии (SHAEF – “Supreme Headquarters of the Allied Expeditionary Forces”, Главное командование союзных сил) и исторических лиц (генерал Б.Л. Монтгомери⁵⁵²); описывает тактику отхода немцев (“screen the Germans had left <...> to cover their withdrawal”); упоминает Фалезскую операцию⁵⁵³ (“gap at Falaise”); использует военную лексику (“withdrawal”, “screen”, “designation”, “envelopment”, “divisional artillery”). Противопоставляются, даже на уровне опознавательных знаков, верховное командование (с нашивками, «изображавшими что-то пламенное») и военные, которым своими силами придется идти в наступление (с листиком клевера, «наудачу»); для передачи солдатского взгляда «снизу» в речи полковника используются крепкие словечки (“a hell of a lot of office workers”). Кантуэлл критикует, на его взгляд, неразумные решения британского генерала Монтгомери, не подоспевшего вовремя, чтобы облегчить путь американских подразделений к Парижу. При этом полковник стремится восстановить историческую справедливость, признавая, что армии Соединенных Штатов не пришлось прикладывать слишком много усилий, чтобы освободить Париж: “The French, themselves, had taken it four days before”. Как и Хемингуэй, Кантуэлл отмечает значимость этого события в эмоциональном плане (“It was only an emotional experience. Not a military operation”); в другом месте он скажет: “We fought from Bas Meudon, and then the Porte de Saint Cloud, through streets I knew and loved” (ART: 87). Любимым парижским улицам и личной радости от освобождения Парижа посвящена статья писателя в “Collier’s”, завершающаяся словами “...there now, below us, gray and always beautiful, was spread the city I love best in all the world”⁵⁵⁴.

Говоря о сходстве репортажей Хемингуэя с изложением военных событий в романе «За рекой, в тени деревьев», показательным представляется также фрагмент, где Кантуэлл

⁵⁵² Бернард Лоу Монтгомери («Монти») – британский фельдмаршал, известен своим вкладом в победоносное завершение конфликтов в Северной Африке, Италии, Западной Европе в годы Второй мировой войны. Принимал участие в планировании и высадке в Нормандии.

⁵⁵³ «Falaise pocket», или «battle of the Falaise pocket» – одно из решающих сражений битвы за Нормандию, в ходе которой союзные войска взяли в котел немецкую группу Армии «Б» (Army Group B), тем самым открыв проход к Парижу и франко-германской границе.

⁵⁵⁴ Hemingway E. How We Came to Paris // Collier’s. 1944. July 10. Цит. по: Hemingway on War. NY: Scribner, 2003. P. 480–489.

рассказывает, каково это – быть генералом на Второй мировой войне (сам он дослужился до этого звания, но потом был разжалован до полковника за гибель вверенного ему батальона):

“When you are a general you live in a trailer and your Chief of Staff lives in a trailer, and you have bourbon whisky when other people do not have it. Your G’s live in the C.P. I’d tell you what G’s are, but it would bore you. I’d tell you about G1, G2, G3, G4, G5 and on the other side there is always Kraut-6. But it would bore you. On the other hand, you have a map covered with plastic material, and on this you have three regiments composed of three battalions each. It is all marked in colored pencil.

You have boundary lines so that when the battalions cross their boundaries they will not then fight each other. Each battalion is composed of five companies. All should be good, but some are good, and some are not so good. Also you have divisional artillery and a battalion of tanks and many spare parts. You live by co-ordinates” (ART: 88-89).

Можно отметить точное описание структуры армии (три полка по три батальона, пять рот в батальоне), использование военной терминологии (“G1, G2, G3, G4, G5”⁵⁵⁵, “Kraut-6”, “divisional artillery”, “boundary lines”), сленга (“Kraut”) и упрощенной лексики (“All should be good, but some are good, and some are not so good”), безоценочное перечисление фактов и отказ от объяснения терминов (“I’d tell you what G’s are, but it would bore you”). Последний прием призван подчеркнуть отчужденность военной системы от сознания гражданского человека – девушки, которой, по мнению полковника, нет необходимости в этом разбираться. Хемингуэй, как и в своих репортажах, будто бы набрасывает карандашом масштабный эскиз, но не раскрывает всех подробностей истории (“There is a lot more to the story”⁵⁵⁶), не желая становиться очередным летописцем войны; свои немногословные свидетельства о ней он считает достаточными. Короткие предложения (“Each battalion is composed of five companies”, “You live by co-ordinates”) создают эффект военного донесения, имитируя сухой язык военной документации – ту же функцию выполняет, казалось бы, ненужное разделение двух реплик, составляющих одно цельное высказывание. Многократно повторяемое местоимение “you” обращается к читателям/слушательнице и делает их соучастниками описываемых событий, как бы «инструктируя» на случай, если они окажутся в такой же ситуации. Идентичный прием видим в репортаже Хемингуэя «Война на линии Зигфрида», когда он постоянно «втягивает» в свой текст читателей при помощи обобщенно-личного вы/ты: “Collier’s”: “you would hear the fifties hammering behind you”, “you saw ahead of you were Germany”, “You watched one half-track

⁵⁵⁵ Подразумеваются виды структурных подразделений армии США: G1 – кадровый состав, G2 – разведка, G3 – обслуживание, G4 – логистика, G5 – планирование.

⁵⁵⁶ Hemingway E. War in the Siegfried Line// Collier’s. 1944. November 18. Цит. по: Hemingway on War. P. 491–499.

slither sideways», «you could see the bodies on the road», “It may give you a little idea of what happens”, “If you want to know something” и т.д.

Еще один показательный эпизод, в котором Кантуэлл «убаюкивает» свою возлюбленную очередной историей о войне:

“I’ll skip the times. The weather is cloudy and the place is 986342. What’s the situation? We are smoking the enemy with artillery and mortar. S-3 advises that S-6 wants Red to button up by 1700. S-6 wants you to button up and use plenty of artillery. White reports that they are in fair shape. S-6 informs that A company will swing around and tie in with B.

B Company was stopped first by enemy action and stayed there of their own accord. S-6 isn’t doing so good. This is unofficial. He wants more artillery but there isn’t any more artillery.

You wanted combat for what? I don’t know really why. Or really know why. Who wants true combat? But here it is, Daughter, on the telephone and later I will put in the sounds and smells and anecdotes about who was killed when and where if you want them” (ART: 155).

В небольшом фрагменте речи полковника собрана, кажется, предельно допустимая для художественного произведения концентрация военной терминологии. Помимо использования тактических обозначений (“S-3”, “S-6”, “Red”/“White”, “A”/“B” Company) упоминаются и технические детали: координаты (“the place is 986342”) и время (“button up by 1700”), к которому необходимо успеть привести «Красных» в боевую готовность. История представлена в формате военного донесения или телеграммы, лаконичные, парцеллированные конструкции которой призваны максимально точно передать суть приказов оперативного отдела (S-3) и логистических задач, которые стоят перед полковником в преддверии грядущей секретной операции. Хемингуэй имитирует язык военных отчетов, демонстрируя механистичность армейского быта, а затем легко нивелирует серьезный тон истории финальным предложением Кантуэлла рассказать девушке «забавные истории» о том, кто, когда и где был убит.

В противовес мнению Уолша о том, как представлено в романе сознание Кантуэлла, стоит отметить, что о будущем – если быть точнее, о предполагаемой будущей войне, – полковник все-таки задумывается. Арнальдо, слуга в доме графини Ренаты, интересуется, как Кантуэлл относится к русским, на что тот отвечает: “They are our potential enemy. So, as a soldier, I am prepared to fight them” (ART: 47). При этом полковник поясняет, что лично ему бы не хотелось вступать с ними в войну, так как русские ему очень нравятся; более того, он заявляет, что не знает другого народа, который был бы более похож на американцев. Такое

высказывание было в духе умонастроений самого Хемингуэя, никогда, даже в самый разгар антисоветских настроений в Америке, открыто не критиковавшего действия СССР. Во многих своих выступлениях и публицистике он высказывал России поддержку⁵⁵⁷, вел переписку с рядом советских корреспондентов (например, с И.А. Кашкиным, И.Г. Эренбургом и К.М. Симоновым⁵⁵⁸) и, как утверждает ряд исследователей, едва не был завербован советскими спецслужбами для шпионской работы⁵⁵⁹.

Тем временем другой союзник по антигитлеровской коалиции, Великобритания, а именно высший командный состав ее армии, не заслуживает в устах Кантуэлла никаких лестных оценок. На вопрос Ренаты о том, были ли в годы Второй мировой войны хорошие военные, полковник упоминает неизвестных мировой истории людей (школьный учитель Брэдли, Молниеносный Джо), честно и качественно выполнявших свои обязанности; в тот же момент он принижает вклад великих полководцев – генералов Монтомери и Паттона. Говоря о «Монти» Кантуэлл указывает на его нерешительность (“Monty was a character who needed fifteen to one to move, and then moved tardily” (ART: 82)) и вспоминает связанную с ним непристойную историю: “I have seen him come into an hotel and change from his proper uniform into a crowd-catching kit to go out in the evening to animate the populace” (ART: 82). Такое поведение объясняется полковником просто: Монтомери – типичный английский генерал, и говорить о нем как о великом полководце невозможно. Очевидно, у Хемингуэя были личные счеты с представителями британской армии, по вине которых затянулось освобождение Парижа, и подобное презрительное отношение героя его книги к официальной истории вполне в духе писателя, в годы войны самовольно взявшего на себя руководство небольшим партизанским подразделением, стремившимся своими силами подступиться к столице Франции.

Мало почтения устами Кантуэлла высказывает Хемингуэй и к своим коллегам – писателям и военным журналистам. По его мнению, авторами книг о войне становятся, как правило, «нервные юноши, которые свихнулись» (“Boys who were sensitive and cracked”) от увиденного в первые дни войны, и сохранившие лишь яркие впечатления от своего первого боя – книги, которые выходят из-под их пера кажутся Кантуэллу скучными. Другой тип авторов –

⁵⁵⁷ Например, после нападения Германии на Советский Союз Хемингуэй отправил в адрес СССР следующую телеграмму: «Я на 100 процентов солидаризуюсь с Советским Союзом в его военном сопротивлении фашистской агрессии. Народ Советского Союза своей борьбой защищает все народы, которые сопротивляются фашистскому порабощению. Я горячо приветствую Советский Союз и его героическое сопротивление». (Мастера культуры о разбойном нападении Гитлера на СССР // Интернациональная литература. 1941. № 7–8. С. 194.)

⁵⁵⁸ См., например: РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 2325.; РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 72.; РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 91.; РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 262.

⁵⁵⁹ Уайт Ф. Х. Эрнест Хемингуэй и НКВД // ROSSICA. Литературные связи и контакты, 2022. № 2. С. 269–292.; Рейнольдс Н. Писатель, моряк, солдат, шпион. Тайная жизнь Эрнеста Хемингуэя, 1935–1961 гг. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 400 с.

это меркантильные корреспонденты, которые трусливо бежали от настоящих сражений, оправдываясь необходимостью сообщить незначительные новости в ту или иную газету (“The news is hardly exact”). Встречались ему и хорошие корреспонденты, но, чтобы никого не забыть, он отказывается перечислять их имена, сосредоточиваясь вместо этого на перечислении пороков недобросовестных журналистов:

“<...> there were draft dodgers, phonies who claimed they were wounded if a piece of spent metal ever touched them, people who wore the purple heart from jeep accidents, insiders, cowards, liars, thieves and telephone racers” (ART: 150).

В самом греховном проявлении литературного труда в годы войны Кантуэлл обличает тех профессиональных писателей, с видом полного знания дела строчивших в тылу романы о боях, о которых они не имели ни малейшего представления: “Professional writers who had jobs that prevented them from fighting wrote of combat that they could not understand, as though they had been there” (ART: 89). Полковник с сожалением заключает, что рано или поздно каждый напишет свою книгу, и, возможно, однажды у кого-нибудь получится неплохо, но сам он этого делать не собирается.

Роман Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев» представляет собой не только автобиографический нарратив, но и синтез фактографической точности, документального свидетельства и художественной рефлексии, раскрывающий глубину травмы, нанесенной войной. Через образ полковника Ричарда Кантуэлла, чей боевой путь и психологический портрет отражают опыт самого автора, Хемингуэй подмечает противоречия между романтизированным идеалом «героя-мачо» и экзистенциальной усталостью человека, пережившего две мировые войны. Важным аспектом становится и диалог с историческим контекстом: упоминание реальных боевых операций, исторических личностей и военных подразделений усиливает достоверность, но и демонстрирует эпизоды некомпетентности высшего командования. Таким образом, документальность в романе служит не фоном, а основой для философского осмысления войны.

* * *

В изданном посмертно неоконченном романе «Острова в океане»⁵⁶⁰ нашел отражение опыт Хемингуэя по патрулированию кубинских берегов в поисках немецких подводных лодок. К работе над книгой писатель приступил осенью 1945 г.; в его письмах с 1946 по 1952 гг. встречаются упоминания о «Книге о земле, море и воздухе», «Морской книге» и «Большой

⁵⁶⁰ Hemingway E. Islands in the Stream. NY: Scribner. 1970. 466 p.

книге»⁵⁶¹. Роман состоит из трех частей, озаглавленных «Бимини», «Куба» и «В море». Эта структура возникла из переработки более ранних замыслов (Хемингуэй создал более 1000 страниц текста): материал, относившийся к 1936 г., стал «Бимини» и частью повести «Старик и море»; наброски о боях в Хюртгенском лесу вошли в «За рекой, в тени деревьев»; сцены отношений мужчин и женщин легли в основу также вышедшего посмертно романа «Райский сад» (“The Garden of Eden”, 1986).

Место, где происходит действие романа – Ки-Уэст, самая южная точка США – сыграло уникальную и критически важную роль во Второй мировой войне как стратегическая военно-морская база, заслужив прозвище «Американский Гибралтар». Война радикально трансформировала полуостров – экономически, демографически и социально. Военно-морские силы Ки-Уэста приняли ряд мер, которые защитили воды как внутри страны, так и за рубежом. Угроза нападения по стороны вражеских подводных лодок была отнюдь не иллюзорной: весной 1942 г. у кубинских берегов немцы топили до 15 кораблей в месяц. В том же году Хемингуэй начал свою собственную кампанию по борьбе с подводными лодками, которая, при всей своей дерзости и самонадеянности, была не слишком эффективной. Действуя при поддержке посла США на Кубе С. Брейдена и военно-морской разведки, Хемингуэй оборудовал свою яхту «Пилар» таким образом, чтобы она выглядела как простое рыбацкое судно. Действуя под прикрытием, Хемингуэй получил радиооборудование, военное снаряжение и оперативного помощника от морской пехоты США. Для прикрытия была придумана легенда о «исследованиях для Американского музея естественной истории»⁵⁶², подтвержденная письмом военно-морского атташе. Почти два года писатель патрулировал пролив между Кубой и островами Флорида-Кис на своем рыболовном судне «Пилар», «вооруженном всего несколькими автоматами, горстью гранат и невероятной наглостью»⁵⁶³.

Военные рейды «Пилар» поначалу носили учебный характер, затем их дальность и продолжительность увеличились: «многие походы под командованием Хемингуэя длились несколько дней, а как минимум пару раз – чуть ли не три месяца»⁵⁶⁴. По кличке своего кота, а также, чтобы подчеркнуть непростую судьбу участников, Хемингуэй назвал свою операцию “Friendless” («В одиночестве»). Писатель относился к этой опасной работе очень серьезно; тем не менее, несмотря на все усилия, командой «Пилар» лишь однажды была замечена подводная лодка, но вступить с ней в сражение им не удалось. В романе же Хемингуэй дал волю

⁵⁶¹ Burwell R.M. Hemingway: The Postwar Years and the Posthumous Novels. Cambridge University Press, 1996. P. 51.

⁵⁶² Рейнольдс Н. Писатель, моряк, солдат, шпион. С. 165.

⁵⁶³ Gibson A. H. American Gibraltar: Key West during World War II // The Florida Historical Quarterly. 2012. Vol. 90. No. 4. P. 417.

⁵⁶⁴ Рейнольдс Н. Писатель, моряк, солдат, шпион. С. 166.

художественному вымыслу, изобразив полноценную и смертельно опасную погоню и бой с немецкими захватчиками.

Существовали и скептические оценки действий Хемингуэя: М. Геллхорн (жена писателя в тот период) считала, что «вся эта операция была затеяна капитаном “Пилар” с тем, чтобы добыть дефицитное в военное время горячее и продолжать ловить рыбу и пьянствовать с друзьями»⁵⁶⁵. Некоторые действия Хемингуэя (например, то, что он брал своих маленьких сыновей в «рейды») могли подкреплять такие мнения. Тем не менее, “*Friendless*” стала ярким, хотя и не завершившимся боевым успехом, примером вовлечения гражданских лиц и их ресурсов в противолодочную оборону в рамках инициатив типа “*Hooligan’s Navy*”⁵⁶⁶. Она отражала как личную храбрость и патриотизм Хемингуэя, так и острую нехватку ресурсов у официальных сил в критический период битвы за Атлантику у американских берегов.

В первой части «Островов в океане» речь идет о мирном времени – о счастливых днях, когда к главному герою, известному американскому художнику Томасу Хадсону, приезжают погостить его сыновья от неудавшихся браков с разными женщинами; завершается «Бимини» известием о том, что двое младших мальчиков погибли в автокатастрофе со своей матерью. В разделе «Куба» из разговоров у барной стойки читатель узнает и о смерти старшего сына Хадсона, Тома, который был убит на войне (“*He was shot down by a flak ship in a routine sweep off Abbeville*”⁵⁶⁷). Его прототипом стал старший сын самого Хемингуэя, Джон, который в годы войны был разведчиком и сотрудничал с французским Сопротивлением. В конце октября 1944 г. он попал в плен и провел почти полгода в лагере Моосбург, пока не был освобожден «Красным крестом». Обращение к теме родительской любви и возможной потери своих детей, по мнению Р. М. Беруэлл, связано с чувствами, вызванными гибелью молодых людей, свидетелем которой Хемингуэй стал в Хюртгенском лесу, а также с радостью от того, что его старший сын благополучно вернулся из лагеря военнопленных⁵⁶⁸.

В третьей части, озаглавленной «В море», Томас Хадсон, подобно Хемингуэю с его рейдами на «Пилар», с командой самоотверженных разведчиков отправляется на опасное задание и начинает преследовать немецкое судно, чтобы уничтожить его и взять диверсантов в плен. Хадсон после потери сыновей переходит от созидания к разрушению; вместо написания захватывающих морских пейзажей в пору своего творческого подъема, с наступлением войны и после утраты сыновей единственной образ, который ему приходится запечатлеть – это труп

⁵⁶⁵ Там же. С. 166–167.

⁵⁶⁶ «Хулиганский флот» – добровольное объединение гражданских яхтсменов и владельцев прогулочных судов.

⁵⁶⁷ Hemingway E. *Islands in the Stream*. Toronto, NY, London: Batnam Books [E-version]. 1977. P. 281. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой IS и указанием страниц.

⁵⁶⁸ Burwell R.M. Hemingway. P. 74.

солдата, фотографию которого необходимо предоставить как доказательство руководителям разведывательной операции на Кубе.

После шестидневной погони команда настигает вражеское судно: Хадсон получает ранение, противники убиты, но задание, по сути, провалено – им не удалось взять в плен ни одного немца (“He had had a prisoner. But he had lost him” (IS: 402)). Хадсон предстает здесь как человек, стремящийся через исполнение долга «достичь добродетели, которая ускользала от него в замкнутом мире его искусства»⁵⁶⁹. Хотя детали погони могут казаться излишними, они, по мнению исследователей, представляют собой «во многом лучшее, что написал Хемингуэй в этом неровном романе»⁵⁷⁰ за счет глубокого знания автором морской службы и военных реалий:

“Gil lay on the floor with the two fire extinguishers that were loaded with dynamite and a booster charge and were fired by the detonating assembly of a regulation frag, with its charger hacksawed off at the juncture of the fuse and a dynamite cap fitted and crimped on” (IS: 398).

Чрезвычайная детализация и документальная точность, таким образом, сочетается здесь с напряженным драматизмом; писатель реализует на бумаге тот сценарий (благородная смерть при исполнении возложенной на него опасной миссии), который действительно мог с ним произойти в ходе патрулирования кубинских берегов. Описание боя предельно конкретно, для него используется специфический лексикон: “50’s” (крупнокалиберные пулеметы), “Thompson gun” (автомат Томпсона), “burp gun” (пистолет-пулемет), “frags” (осколочные гранаты), “extinguishers” (импровизированные взрывные устройства, сделанные из огнетушителей), “tracers” (трассирующие пули), “clip” («магазин» – обойма) и др. Сцена разворачивается как хемингуэевский военный репортаж⁵⁷¹: читатель шаг за шагом следует за маневрами лодки в канале, подготовкой к засаде, развитием боя, включая ошибки (сбившийся прицел Генри, случайный выстрел Ары), которые допускает команда, состоящая из непрофессиональных бойцов. Описывается каждый бросок гранаты, работа пулеметов, перемещения членов экипажа. Сцена сражения, при всей серьезности и накале страстей, также напоминает репортаж с бейсбольного матча:

“Thomas Hudson felt as though someone had clubbed him three times with a baseball bat <...> He threw them like the long throw from third base to first and in the air they looked like gray iron artichokes with a thin trickle of smoke coming from them” (IS:

⁵⁶⁹ Burwell R.M. Hemingway. P. 86.

⁵⁷⁰ Ibid.

⁵⁷¹ Например, статья для “Collier’s” – «Рейс к Победе» (Hemingway E. Voyage to Victory // Collier’s. 1944. July 22).

Этот образ неожиданно вносит элемент знакомого, почти бытового действия в разгар смертельного сражения, подчеркивая одновременно и профессионализм Гила (одного из друзей главного героя), и абсурд войны. Повествование ведется с точки зрения Хадсона, но автор избегает прямых эмоциональных оценок. Чувства передаются через физические ощущения – боль, звуки, запахи (“he felt as naked as a man can feel”; “He smelled the smoke and the smell of broken branches and burned green leaves”; “he felt very sick”; “Hudson could feel the sweet rhythm of the big motors” (IS: 397, 398, 399, 403)). Сдержанность языка позволяет немногим сильным фразам приобретать огромный вес, что демонстрирует профессионализм автора и его глубокое знание своего дела, но при этом и его страх, боль и стоическое принятие своей судьбы. Через скупые, но емкие детали и яркие образы (“three chickenshit bullets” (IS: 406)), через контрасты (красота канала / ужас боя, бейсбольный бросок / смертоносная граната), через фокусировку на физических ощущениях и лаконичные, обретающие символический вес диалоги (“Don't die, you bastard” (IS: 406)) Хемингуэй достигает глубокого трагического звучания. Финал романа передает экзистенциальный опыт человека, последним смыслом жизни которого было исполнение своего долга.

Хемингуэй пришел на Вторую мировую войну в зрелом возрасте, уже закаленный опытом предыдущих военных конфликтов – Первой мировой и Гражданской войны в Испании. Этот уникальный багаж кардинально отличал его от поколения молодых писателей, для которых война стала травмирующим столкновением с немыслимым ранее ужасом, повергавшим в шок и порождавшим литературу экзистенциального отчаяния. Хемингуэй же был морально подготовлен и воспринимал новую войну как жестокую, но неизбежную реальность человеческого существования, как пространство, где действуют свои законы, требующие не сентиментальности, а профессионализма, стойкости и холодного расчета. Герои Хемингуэя – не растерянные молодые люди, а опытные бойцы (пусть и гражданские, как команда «Пилар»). Их действия – четкие, выверенные, основанные на знании и чувстве долга. Если для молодых писателей центральной могла быть тема нравственного или физического крушения под давлением войны, то герои Хемингуэя демонстрируют стоическое сопротивление и понимание широкой панорамы сражения – то же отличие в точке зрения можно отметить, если рассматривать мемуарную прозу рядовых солдат и книги воспоминаний высших генеральских чинов. Герои Хемингуэя – Кантуэлл и Хадсон – не открывают для себя ужас войны заново (при том, что последний – художник, и в тексте романа не сказано о его возможном опыте участия в Первой мировой войне), а относятся к ней как к чему-то

привычному; каждый из них несет в душе давнюю рану (потеря трех батальонов и смерть сыновей), но стоически принимает свой долг и сохраняет верность ему до самой смерти.

Оба романа становятся полем напряженной борьбы и сложного взаимодействия между двумя началами: непосредственным личным опытом писателя-участника событий и его потребностью как художника трансформировать этот опыт в универсальное высказывание. В романе «За рекой, в тени деревьев» документальная основа создает эффект абсолютной достоверности, представляя читателю профессиональный взгляд на войну и убеждая в абсолютной компетентности рассказчика. С другой – она сама по себе становится предметом иронии и критики. Сухой, обезличенный язык системы противопоставляется живой, травмированной человеческой памяти полковника, для которого война – это во многом запахи, звуки и боль потерь, а не «скучные» подробности механизма работы танкового подразделения. Хемингуэй здесь показывает «недостаточность» документа для передачи полноты человеческого переживания, отчего рамка художественного вымысла становится инструментом, способным превратить документальный факт в трагический монолог о смерти, долге и одиночестве.

В «Островах в океане» это противоречие проявляется еще острее: фактографическая основа разведывательной операции и патрулирования на «Пилар» в романе подвергается масштабной художественной мифологизации. Реальный, в целом неудачный и самонадеянный эпизод из биографии Хемингуэя в книге превращается в эпическую погоню и завершается героической смертью. Детализация (устройство импровизированных бомб, описание маршрута, планирование операции) используется здесь для того, чтобы «легитимировать» этот миф, убедить читателя в возможности и правдоподобности событий. Хемингуэй создает приключенческий эпизод, которого ему не хватило в реальной жизни, так что художественный вымысел здесь не дополняет реальность, а подменяет ее, предлагая более совершенный, выверенный и эмоционально насыщенный вариант.

5.7. Поэтика травмы в послевоенных рассказах Дж.Д. Сэлинджера

Травмирующий военный опыт, смерть боевых товарищей, ужас от увиденного в концентрационных лагерях, напряженная и морально выматывающая служба в разведке привели сержанта разведки Джерома Дэвида Сэлинджера летом 1945 г. в нюрнбергский военный госпиталь. На все вопросы врачей о его психическом состоянии и детских травмах писатель отвечал шутливо, однако про армию неизменно отзывался серьезно. В письме недавно обретенному другу и наставнику Э. Хемингуэю Сэлинджер объясняет: «отвечать “правильно”

его побуждала мысль о судьбе еще не написанного романа “Над пропастью во ржи” – если бы автор был комиссован по психиатрической статье, это могло дурно повлиять на восприятие книги читателями»⁵⁷². Сэлинджер признавался, что отдал бы правую руку, лишь бы немедленно уйти из армии. В том же письме он сообщил Хемингуэю о нескольких своих стихотворениях, паре готовых рассказов и о пьесе про Холдена Колфилда, в которой, как полушутливо заявил писатель, он сам мог бы сыграть главную роль.

Сэлинджер отразил свой военный опыт по меньшей мере в пяти рассказах, написанных с 1945 по 1950 гг.; два из них – «Хорошо ловится рыбка-бананка»⁵⁷³ (1948) и «Эсме, с любовью и всякой мерзостью»⁵⁷⁴ (1950) – вошли в сборник «Девять рассказов» (1953); три других («Посторонний»⁵⁷⁵, 1945; «Девчонка без попки в проклятом сорок первом»⁵⁷⁶, 1947; «Знакомая девчонка»⁵⁷⁷, 1948), официально были опубликованы только на страницах “Collier’s”, “Mademoiselle” и “Good Housekeeping”. Каждое из произведений ранней прозы Сэлинджера посвящено, как правило, какому-то одному этапу войны, однако есть у него и сквозные персонажи, например Бейб Глэдоуллер, который предстает перед читателями в довоенный (рассказ «День перед прощанием»), военный («Солдат во Франции») и послевоенный («Посторонний») периоды. Писатель изучает реакцию людей на войну во временной динамике: предвкушение, испытываемое перед ее началом, ужас боевых действий и травму, которая остается после их завершения. Трагическая история прошедшего войну и побывавшего в госпитале Симора Гласса (героя рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка» и нескольких более поздних повестей из цикла о семье Глассов) раскрывает крайнюю степень душевного расстройства, которое может довести до внезапного самоубийства. Однако, даже преодолев в себе тягу к добровольному уходу из жизни, мало кто из героев Сэлинджера способен полноценно встроиться в мирную жизнь. Как правило, для «адаптации» писатель «приставляет» к душевно израненному молодому человеку некоего «проводника» – почти всегда это маленькая девочка – способного вернуть ему веру в человечество и возможность «функционировать нормально». Важно отметить, что в каждом из рассматриваемых текстов ярко проявляют себя автобиографические черты: Сэлинджер «делится» со своими героями

⁵⁷² Славенски. Сэлинджер. С. 155.

⁵⁷³ Salinger J. D. A Perfect Day for Bananafish / Nine Stories. NY: New American Library, 1962. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой PDB и указанием страниц.

⁵⁷⁴ Salinger J. D. For Esme – with Love and Squalor / Nine Stories. NY: New American Library, 1962. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой FE и указанием страниц.

⁵⁷⁵ Salinger J. D. The Stranger / The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger. Vol. I. [E-version]. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой S и указанием страниц.

⁵⁷⁶ Salinger J. D. A Young Girl in 1941 with No Waist at All / The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger. Vol. I. [E-version]. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой YG и указанием страниц.

⁵⁷⁷ Salinger J. D. A Girl I Knew / The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger. Vol. I. [E-version]. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой GK и указанием страниц.

званием, принадлежностью к роду войск, локациями довоенной биографии, ростом, литературными предпочтениями и др.

В рассказе «Посторонний» Бейб Глэдуоллер возвращается с войны и решает навестить бывшую девушку своего погибшего друга, Винсента Колфилда. В Нью-Йорке он находится не дольше недели, отчего ему так остро бросается в глаза несоответствие реалий мирной жизни и только что отгремевшей войны (“Babe figured that during the whole time of the Bulge, the guy had walked that dog on this street every day. He couldn’t believe it. He could believe it, but it was still impossible” (S: 78)). Молодому человеку отчаянно хочется излить на кого-нибудь свои «беспорядочные эмоции» (“messy emotions”); хочется бесконечно извиняться, чтобы искупить вину за то, что он жив, а тысячи других солдат мертвы; хочется – Бейб с ужасом это понимает – открыть этим «тыловым крысам» всю правду о войне. Сэлинджер здесь повторяет уже звучавшую раньше (в рассказе «Мягкосердечный сержант») тему несоответствия выхолощенного голливудского нарратива о «красивой войне» и войны реальной; горя желанием восстановить справедливость, его герой готов идти в своеобразную атаку:

“Shoot down all the lies. Don’t let Vincent’s girl think that Vincent asked for a cigarette before he died. Don’t let her think that he grinned gamely, or said a few choice last words. <...> Don’t let Vincent’s girl fool herself about Vincent, no matter how much she loved him. Get your sight picture on the nearest, biggest lie. That’s why you’re back, that’s why you were lucky. Don’t let anybody good down. Fire! Fire, buddy! *Now!*” (S: 76).

Использование военизированного образа мышления во внутренних монологах и вкрапление армейской лексики и бытовых подробностей в речь героев – характерная черта послевоенной прозы Сэлинджера. В «Постороннем» это, например, упоминание военной системы подсчета очков (“new points thing”) – младшая сестренка Бейба вставляет, что у ее брата их 107, и добавляет еще несколько подробностей о его службе: “He has five battle stars, but you only wear a little silver one if you have five. You can’t get five of the little gold ones on the ribbon thing. Five would look better. They’d look more” (S: 75); мест службы американцев (“Cherbourg or Saint-Lô, or Hürtgen Forest or Luxembourg” (S: 74)); ставших непривычными из-за долгой полевой жизни явлений гражданской жизни (“He looked at the clock in his sock, one of the most unfamiliar things in the new, combat-bootless world” (S: 75)); расхожих в солдатской среде крепких выражений (“worth a damn”, “the lousy fire” (S: 74, 76)). Однако здесь этот прием приобретает особое значение: Бейб не просто вспоминает войну – он продолжает воевать, только теперь его враг – иллюзии не бывавших на войне мирных жителей. Его солдатский ум требует точности (“Your mind, your soldier’s mind, wanted accuracy above all else” (S: 76)), он не

может позволить девушке Винсента утешиться красивой ложью о его «героической» (а на самом деле – вполне рядовой) смерти. Описание гибели Винсента – “Some mortar dropped in suddenly – it doesn’t whistle or anything – and it hit Vincent and three of the other men” (S: 76) – лишено пафоса и напоминает минималистичную раскадровку.

Кульминация травмы Бейба – в его фразе: “I don’t know what’s wrong with me since I’m back”. Формально он демобилизован, но психологически остается на войне, что замечает даже его младшая сестренка Мэтти – проникательный ребенок задает внезапный вопрос: “Are you glad to be home?” (S: 78), на который Бейб рассеянно отвечает положительно, однако его напряжение выдается слишком сильным сдавливанием руки сестры. Финал рассказа открыт: Бейб и Матти идут по улице, солнце светит (“The sun was brilliant and hot” (S: 78)), но читатель понимает – исцеление героя (если оно возможно) потребует куда большего, чем обед в китайском ресторане и мюзикл «Оклахома!».

Рассказ «Девчонка без попки в проклятом сорок первом» (1947) – один из тех текстов Сэлинджера, где война еще не стала непосредственным фоном, но уже превратилась в тревожную тень, нависающую над персонажами. Местом действия рассказа становится круизный лайнер, напоминающий «Кунгсхольм», на котором сам Сэлинджер работал (развлекал пассажиров) в преддверии войны. Действие разворачивается в последние мирные дни Америки – осенью 1941 г., незадолго до нападения на Перл-Харбор (“One would never know it was nearly December” (YG: 90)). Ощущение надвигающейся катастрофы пронизывает каждый диалог героев, каждую их мысль о будущем; Сэлинджер здесь «провидчески» высказывается о грядущем потрясении, которое ждет его поколение на войне. Инструктор по увеселительным мероприятиям Рэй Кинселла, молодой человек, записавшийся на программу подготовки офицеров (“R.O.T.C.”), говорит о службе как о чем-то неизбежном, само собой разумеющемся: “I’ll have my own battery and all. I mean I won’t have to take anybody’s guff” (YG: 90). Если принимать во внимание боевой путь автора, самоиронично звучит бравурная уверенность героя в том, что он «везучий», и на войне ему не встретятся никакие трудности: “Even if we get in the war I’ll probably never be sent overseas or anything. I’m lucky that way” (YG: 94).

В описании его действий автор уже использует военную лексику (“This inaccurate piece of intelligence seemed automatically to renew Ray’s visa to advance over the unguarded frontier of Barbara’s deck chair” (YG: 94)), но при этом показывает и стремление молодого человека «зацепиться» за мирную жизнь, преодолеть страх войны через любовь и близость (“I mean with the Army and all, and everybody upside down. In other words, if two people love each other they really oughtta stick together” (YG: 94)).

Главная героиня, Барбара, – жертва еще не случившейся катастрофы. В названии

рассказа подчеркивается хрупкость, неоформленность ее фигуры (“with No Waist at All”), физическая и эмоциональная девственность. Ее неуверенность, наивность и постоянные самоуничижительные реплики (“I’m considered dumb. I am a little dumb. I guess” (YG: 94)) отражают растерянность поколения, которое вот-вот столкнется с войной. Ее попугайша, миссис Вудрафф, является голосом коллективной тревоги, которая звучит в нескольких осуждающих войну монологах: “It’s full of armies waiting to fill up with boys. <...> I detest it. It’s a rotten year” (YG: 93). Ко всему прочему сюда добавляется боль матери, которая чувствует, что сын скоро ее покинет, чтобы также присоединиться к армии.

Корабль, на котором путешествуют герои, становится своеобразным микрокосмом Америки на пороге войны: его палубы, где сейчас танцуют под джаз, скоро будут использоваться для военных нужд: “In less than four months’ time there would be no easy chairs in the concert lounge. Instead, more than three hundred enlisted men would be arranged wakefully on their backs across the floor” (YG: 98). В этом рассказе Сэлинджер показывает, что военная травма начинается задолго до первых выстрелов; страх его героев, даже далеких от участия в боевых действиях, едва ли не хуже самой войны, так как они еще не представляют, через что предстоит пройти им и их близким.

Продолжает тему воспоминаний о довоенных днях писатель в рассказе «Знакомая девчонка» (по задумке автора, он должен был носить название «Вена, Вена»). Весной 1937 г. восемнадцатилетний Сэлинджер был отчислен из Нью-Йоркского университета, и его отец решил приобщить сына к семейному бизнесу (в рассказе читаем: “At the end of my freshman year of college, back in 1936, I flunked five out of five subjects. <...> Although my father announced the same night that he was going to put me directly into his business” (GIK: 135)). Будущего писателя отправили в Европу, чтобы тот смог повысить свой уровень немецкого языка и писать рекламные объявления для филиалов компании отца в Германии⁵⁷⁸. Из-за угрозы стремительно распространявшегося в Европе антисемитизма Сэлинджер отправился не в его эпицентр, Германию, а в Австрию, где стал свидетелем того, как нацисты заставляли евреев мыть сточные канавы на венских улицах. В 1938 г. угроза захвата страны немецкими войсками стала неминуемой, поэтому 9 марта Сэлинджер покинул Гавр и вернулся в Нью-Йорк. Пока он был в пути, гитлеровские войска вошли в Вену: произошел аншлюс Австрии⁵⁷⁹. Первая часть действия рассказа происходит за год до прибытия Сэлинджера в Вену – в 1936 г. Молодой человек по имени Джон знакомится в Вене соседкой Лией: “Leah was the daughter in the Viennese-Jewish family who lived in the apartment below mine” (GIK: 136). Указание на

⁵⁷⁸ Alsen E. J. D. Salinger and the Nazis. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2018. P. 28–29.

⁵⁷⁹ Суркова А.С. Армейская проза Дж. Д. Сэлинджера: становление классика (1940–1943). С. 61.

национальную принадлежность девушки неслучайно – после нескольких лет поисков герой узнает, что ее вместе со всей семьей сожгли заживо в концентрационном лагере. Читатель узнает об этом из диалога Джона с сержантом, который не хочет пропускать его в дом, где молодой человек жил в довоенные годы:

“‘She’s dead.’

‘Yeah? How come?’

‘She and her family were burned to death in an incinerator’, I’m told.

‘Yeah? What was she, a Jew or something?’” (GIK: 142).

Безразличие сержанта контрастирует с молчаливой яростью героя. Комната, в которой они провели с Лией много приятных вечеров, – теперь часть офицерского общежития, в котором нет места довоенным воспоминаниям. После Дня Победы город был поделен на четыре оккупационных сектора, проезд через которые требовал больших временных затрат – отдельное внимание уделяется в рассказе Сэлинджера русской зоне: “In the Russian Zone we were detained five hours while two guards made passionate love to our wrist watches”(GIK: 141). Об особом интересе советских военных к наручным часам писала и М. Бурк-Уайт: “<...> almost every Russian you saw had a watch as good as your own, and some wore two or three. However, the demand for watches in the Red Army still seemed inexhaustible” (BW: 154).

В рассказе упоминаются реальные венские локации (“the Schwedenkino, a popular movie house in Vienna”, “It was mid-afternoon by the time we entered the American Zone of Vienna, in which Stiefelstrasse, my old street, was located. I talked to the Tabak-Trafik vendor on the corner of Stiefelstrasse, to the pharmacist in the near-by Apotheke” (GIK: 138, 141)), в письмах указываются конкретные даты. Сэлинджер крепко переплетает фикциональный сюжет с реальным историческим контекстом: “About the same hour Hitler’s troops were marching into Vienna, I was...”; “during the weeks and months that followed the German takeover of Vienna...”, “During the war in Europe...”, “A few months after the war in Europe had ended...” (GIK: 140–141), отчего при чтении рассказа создается эффект достоверной и последовательной хроники.

Сэлинджер использует две точки зрения: 18-летнего юноши (1936 год), переживающего романтическое приключение, и ветерана (1945 год), столкнувшегося со всеми ужасами войны, что создает эффект драматической иронии: читатель видит то, чего не видит молодой герой. Например, сцена, где Лия поет “Where Are You?” становится предвестием ее исчезновения, как и тот факт, что в письме, которое девушка отправляет Джону, отсутствует обратный адрес. Монтаж эпох, как в сцене на балконе,

1936: “The apartment below mine had the only balcony of the house. I saw a girl standing on it, completely submerged in a pool of autumn twilight” (GIK: 136).

1945: “I walked to the window, opened it, and looked down for a moment at the balcony where Leah had once stood” (GIK: 142).

– немногословно, но красноречиво указывает на пропасть между этими эпизодами, на трагедию Холокоста.

Кроме «венской» истории Сэлинджер делится со своим героем и военным опытом: Джон, как и автор, служил в разведывательном отряде при пехотной дивизии: “My work called for a lot of conversation with civilians and Wehrmacht prisoners. Among the latter, sometimes there were Austrians” (GIK: 141). Если в рассказе «Знакомая девчонка» писатель лишь мимоходом упоминает случай, заставивший его разочароваться в людях (Джон расспрашивает о Лие венского унтер-офицера с «благородным, исполненным сострадания к безвинным жертвам лицом», который оказывается «матерым эсэсовцем»), то через пять лет в «Эсме...» эта травма примет физиологическое измерение, станет причиной невыносимой боли и крайней степени отчаяния, а в «Хорошо ловится рыбка-бананка» – одним из факторов, побуждающих Симора Гласса совершить самоубийство.

Последний упомянутый рассказ в меньшей степени использует средства документального свидетельства. Нарочитая детализация, по мнению А.А. Аствацатурова, – характерная черта творчества Сэлинджера. Анализируя первое предложение рассказа «Хорошо ловится рыбка-бананка», исследователь отмечает, что представленный в нем чрезмерно детализированный план (“There were ninety-seven New York advertising men in the hotel, and, the way they were monopolizing the long-distance lines, the girl in 507 had to wait from noon till almost two-thirty to get her call through” (PDB: 7)) остается «контуром, абрисом, очертанием, проявлением силы, природа и суть которой почему-то неизвестны»⁵⁸⁰. Удивительным образом детализируется почти все, кроме военного прошлого Гласса: в отличие от других военных рассказов Сэлинджера, где боевой опыт героев эксплицирован, молодой человек предстает перед читателем уже как ветеран, чья травма не подлежит вербализации. Лишь мимоходом упоминаемая в разговоре жены Симора, Мюриэль, со своей матерью, война присутствует здесь в полунамеках, едва осязаемых реакциях и в нарушении нормального психического состояния главного героя, вновь ищущего утешения в общении с маленьким невинным существом – девочкой Сибиллой на пляже. Ключевые факты его биографии подаются обрывочно: “You remember that book he sent me from Germany? You know – those German poems” (PDB: 8–9) – указание на службу в оккупационных войсках (немецкоязычный поэт – Рильке – здесь выступает символом утраченной Германии, на которую Симор не держит обиды и чьи

⁵⁸⁰ Аствацатуров А.А. И не только Сэлинджер: десять опытов прочтения английской и американской литературы. М.: Аст. 2016. С. 22.

культурные достижения оценивает высоко); “It was a perfect crime the Army released him from the hospital” (PDB: 9) – признание несостоятельности военной психиатрии и намеков на неизлеченную душевную болезнь Гласса⁵⁸¹, сцена в лифте подтверждает обвинение Симора в параноидальном поведении (“I have two normal feet and I can't see the slightest God-damned reason why anybody should stare at them” (PDB: 17)); пистолет “Ortgies calibre 7.65 automatic”⁵⁸², из которого герой совершит выстрел себе в правый висок, описан с холодной точностью оружейного каталога, но история появления его в чемодане бывшего американского разведчика в рассказе не приводится. Все эти фрагменты не складываются в цельную и понятную историю, но очерчивают некую «зону молчания», невозможность выразить военный опыт.

В «концентрированном» виде травма, нанесенная Сэлинджеру войной, отражена в последнем его «военном» рассказе – «Эсме, с любовью и всякой мерзостью». Он имеет самую сложную из всех ранних произведений писателя структуру: при двух обозначенных в заголовке частях/точках отсчета – «любовь» и «мерзость» – здесь присутствует и некий «закадровый голос» человека, который повидал в своей жизни и то, и другое, но спустя годы (в отличие от Симора Гласса) смог найти в себе силы продолжать жить. В первой части рассказа, написанной от первого лица, изображается своеобразное «предтравматическое» состояние разведывательного подразделения американской армии, находящегося в Девоншире и ожидающего Дня “D”. Текст насыщен подлинными историческими деталями, передающими атмосферу весны 1944 г. в этой местности: “specialized pre-Invasion training course, directed by British Intelligence” (FE: 66) – упоминание реальных программ подготовки разведчиков перед высадкой в Нормандии; “canvas gas-mask container full of books I'd brought over from the Other Side” (FE: 67) – деталь, характерная для любых армий на Второй мировой войне: многие солдаты действительно использовали противогазные сумки для хранения личных вещей; “the uncomradely scratching of many fountain pens on many sheets of V-mail paper” (FE: 67) – отсылка к системе “Victory mail”, специальной военной почты. Мирная жизнь, протекающая за пределами солдатских казарм, в чем-то вторит армейской. Рассказчик, который не захотел проводить время в комнате отдыха Красного креста, где «солдаты стоят в три ряда у стойки с кофе», предпочитает другие три ряда – скамеек в церкви на репетиции детского хора, эффект от которого резко контрастирует с приземленным и угнетенным состоянием главного героя: “melodious and unsentimental, almost to the point where a somewhat more denominational man than myself might, without straining, have experienced levitation” (FE: 68). За этим выбором стоит

⁵⁸¹ Из другого произведения Сэлинджера – повести «Симор: Введение» – читатель узнает, что молодой человек совершил самоубийство в 1948 г., а значит, после окончания войны он без малого три года провел в Германии – в госпитале и/или на службе.

⁵⁸² Полуавтоматический пистолет Ortgies калибра 7,65 мм производился в Германии с 1919 по 1924 гг.

глубинная потребность солдата в чистоте и невинности перед лицом надвигающегося ужаса. Абсурдно звучит изложенная в письме из далекой Америки просьба тещи, матушки Гринчер, достать ей немного пряжи для вязания, когда главному герою представится случай отлучиться из «лагеря». Намного более взвешенный и понимающий взгляд на войну демонстрирует 13-летняя певчая церковного хора, та самая Эсме⁵⁸³, потерявшая на войне отца (“He was s-l-a-i-n in North Africa” (FE: 73)) и мать. Ее взрослость подчеркивается военными атрибутами – “a militarylooking wristwatch that looked rather like a navigator’s chronograph” (FE: 70), доставшимся от погибшего отца, и почти профессиональным интересом к психологии травмы.

Девочка с чрезвычайной проницательностью «допрашивает» рассказчика (“You go to that secret Intelligence school on the hill, don’t you?” (FE: 71)), разгадывает его неумелое прикрытие (“In other words, you can’t discuss troop movements” (FE: 76)), задает неудобные вопросы о его довоенных писательских успехах. Как и Сэлинджер, герой рассказа на тот момент не может похвастаться большим количеством публикаций: “It was a familiar but always touchy question, and one that I didn’t answer just one, two, three. I started to explain how most editors in America were a bunch...”. Эсме просит написать рассказ для нее, причем непременно в нем должна присутствовать какая-то «мерзость» (“Make it extremely squalid and moving” (FE: 77)), а на прощание желает отправляющемуся на фронт разведчику вернуться с войны целым и невредимым (“I hope you return from the war with all your faculties intact” (FE: 77)). Эта фраза, кажущаяся формальностью, становится мостом к следующей части, где рассказчик уже будет страдать от серьезного психического расстройства (ПТСР, хотя этот термин тогда не использовался).

Переход между частями (“This is the squalid, or moving, part of the story” (FE: 77)) маркирует сдвиг не только в повествовании, но и в сознании героя – от относительной цельности к полностью разбитому состоянию. Если сначала рассказ ведется от первого лица, то после смены места и времени действия, в «мерзостной» части истории рассказчик обязан замаскироваться, притом так хитроумно, что узнать его «не сумеет даже самый искушенный читатель». Состояние сержанта после Дня Победы плачевное, он не способен «функционировать нормально»: смысл прочитанных фраз едва доходит до его сознания, вкус сигаретного дыма не чувствуется, пальцы трясутся, десны кровоточат, его мучает бессонница, а по всему телу растекается боль. Сравнение с рождественской гирляндой (“rather like a Christmas tree whose lights, wired in series, must all go out if even one bulb is defective” (FE: 79)) точно передает хрупкость его психического состояния, где один болевой импульс активирует все

⁵⁸³ Прототипом девочки стала 14-летняя подруга писателя Джин Миллер.

остальные.

Внезапный приступ ярости вызывает у него письмо от брата с просьбой выслать племянникам в качестве сувениров каких-нибудь немецких трофеев (“you probably have a lot of time over there, how about sending the kids a couple of bayonets or swastikas” (FE: 79)); его тошнит после разговора с капралом Зет, который пытается увести его с собой на танцы. Даже их общее воспоминание о подстреленной кошке (“that goddam cat I shot that jumped up on the hood of the jeep” (FE: 82)) становится «триггером» – Икс не может вынести этого разговора, потому что за ним стоит весь ужас войны, который он пытается подавить. Исследователи отмечают, что в измененном виде в основу этой истории лег случай, произошедший на фронте: Хемингуэй, рассуждая о пистолетах и о том, что «Люгер», по его мнению, – самый лучший вид оружия, на глазах у Сэлинджера отстрелил голову оказавшейся поблизости курице, чем поверг молодого писателя в глубокий шок⁵⁸⁴.

На полях одной из книг рукой бывшей хозяйки дома, где остановился Икс, написаны следующие слова: «Боже милостивый, жизнь – это ад». То был томик сочинений Геббельса (“a book by Goebbels, entitled ‘Die Zeit Ohne Beispiel’”(FE: 79)), главного пропагандиста Рейха и идейного вдохновителя Холокоста. Сержант, уже в третий раз открыв книгу, порывисто хватая карандаш и дописывает строчку из бесед и поучений старца Зосимы: «Отцы и учителя, мыслю: “Что есть ад?” Рассуждаю так: “Страдание о том, что нельзя уже более любить”». Любовь, о которой говорит здесь Достоевский, это любовь к миру, к самому Божьему творению, ко всему, что поддерживает, помогает объясниться самим с собой и избавляет от страданий. Именно такой любви не хватает побывавшему на войне сержанту Икс, и именно ее он обретает благодаря письму Эсме и ее брата Чарльза. Сцена получения посылки (девушка отправляет сержанту часы своего отца) построена на контрасте между нервными механическими действиями (“He opened it by burning the string with a lighted match” (FE: 84)) и эмоциональным прорывом, когда простые слова ребенка (“HELLO HELLO HELLO HELLO LOVE AND KISSES CHALES” (FE: 85)) становятся спасительным якорем. Кроме того, сам факт переписки приобретает новое, исцеляющее: если в начале истории рассказчик подмечает тенденцию своих сослуживцев замыкаться в себе, больше времени проводя за письменным столом, чем в общении друг с другом (“We were all essentially letter-writing types, and when we spoke to each other out of the line of duty, it was usually to ask somebody if he had any ink he wasn’t using” (FE: 66)), то теперь послание от детей возвращает сержанта Икс к нормальной жизни. «Эсме – с любовью и всякой мерзостью» – последняя история Сэлинджера, посвященная войне. Писатель

⁵⁸⁴ Шилдс Д., Салерно Ш. Сэлинджер. М.: Эксмо, 2015. С. 134–135.

похоронил свою военную прозу вместе с этим рассказом, найдя в финале тот редкий баланс между памятью и забвением, который позволил ему двигаться дальше.

Значимость послевоенных рассказов Сэлинджера простирается далеко за пределы простой фиксации событий Второй мировой войны; автор не стремится воспроизвести череду исторических эпизодов или дать хронологию личного участия в войне – вместо этого он делится с героями своих произведений теми или иными автобиографическими чертами, своими воспоминаниями, пережитым опытом, помещая их в мир литературной условности. Результатом этого синтеза автобиографизма и фикциональности становится особый язык для передачи невыразимого травматического опыта. Документальная основа проявляется в немногословном, но от того не менее точном, воспроизведении военного быта, географических локаций и исторических реалий; в точности незначительных деталей; во всестороннем охвате до- и послевоенного опыта. За исключением рассмотренного выше рассказа «Солдат во Франции», а также неопубликованного рассказа «Магический окопчик», действие которого происходит вскоре после высадки в Нормандии⁵⁸⁵, Сэлинджер не предлагает зарисовок из непосредственно военного времени, концентрируясь в основном на последствиях войны. В таких произведениях документальная точность служит необходимым фундаментом для исследования глубокой травмы, а художественный вымысел становится важнейшим инструментом ее эстетического осмысления и экзистенциального преодоления.

Американская проза 1945–1950 гг., созданная в непосредственной близости к травматическому опыту Второй мировой войны, представляет собой уникальный и многогранный феномен. Литература этого времени стала полем активных творческих исканий, на котором документальная правда факта вступила в сложный диалог с его глубоким экзистенциальным и психологическим переживанием. Характерной чертой этого периода стал синтез подходов: документальность и натурализм сочетались с повышенным вниманием к внутреннему миру человека, его этическим и моральным ценностям, к кризису самоидентичности и попыткам обрести опору в мире, где рухнули традиционные представления о добре и зле. Проза этого времени заложила фундамент для всего последующего осмысления войны, заявив о таких темах, как угнетающее воздействие

⁵⁸⁵ Биограф писателя, К. Славенски, пишет о нем следующее: «Рассказ от начала до конца проникнут жгучей ненавистью к войне. Авторское видение настолько расходится с насаждавшимся пропагандой, что еще немного – и Сэлинджер рисковал бы навлечь на себя обвинения в подрывной деятельности. Уже в самом “Магическом окопчике” он предрекал, что его военные произведения не смогут увидеть свет «на протяжении жизни еще нескольких поколений. Даже если бы рассказ каким-то чудом просочился сквозь военную цензуру, едва ли нашелся бы издатель, который отважился бы его опубликовать». См.: Славенски К. Сэлинджер. С. 127.

армейской машины, образ армии как иерархии страха и насилия, обесценивание личности в условиях войны, карьеризм и аморализм армейского начальства, расовая сегрегация и антисемитизм в армии, травма и ее экзистенциальные последствия.

Как справедливо отмечает Дж. Олдридж, многим авторам потребовалось немало больше времени для оформления своего военного опыта в фикциональный текст. Подлинная трансформация военной темы в универсальный инструмент критики современности произошла в 1950–1970-е гг. Именно эта дистанция, обусловленная новой общественной реальностью – войнами в Корее и во Вьетнаме, движением за гражданские права, ростом антиутопических настроений – позволила писателям следующего поколения переосмыслить опыт Второй мировой посредством актуальной социальной и политической критики. Так, например, Дж. Хеллер (1923–1999) в годы войны служил в ВВС США и совершил 60 боевых вылетов в Италии на бомбардировщике В-25, но его роман «Поправка-22» (“Catch-22”) появился лишь в 1961 г.; К. Воннегут (1922–2007) также служил в армии США, попал в плен во время Арденнской операции и пережил бомбардировку Дрездена, что позже легло в основу его романа «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (“Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade”), вышедшего только в 1969 г.; У. Стайрон (1925–2006), пусть и не успевший побывать на полях сражений, но прошедший в последние годы войны курс подготовки Корпуса морской пехоты, обратился в своем романе «Выбор Софи» (“Sophie's Choice”) к теме жертв нацистских концентрационных лагерей лишь в 1979 г.

Нужно отметить, что импульсом для создания более поздних произведений выступал не только протест интеллектуальной общественности против американских военных кампаний, но и более широкий спектр явлений: критика бюрократии «государства-корпорации» (“Corporate State”), где человек – лишь винтик в бездушной армейской машине (абсурдистская сатира Дж. Хеллера в «Поправке-22»); осуждение расовой сегрегации и расизма через мощные исторические параллели, как у У. Стайрона, сопоставляющего преступления нацизма и трагедию американского Юга; разоблачение эскапизма и эмоциональной отстраненности общества потребления, для которого травма стала медийным продуктом (ирония и фантастическая условность К. Воннегута в «Бойне номер пять»).

Таким образом, литература о Второй мировой войне, начавшаяся в конце 1940-х гг. с попыток достоверного свидетельства, к 1970-м гг. эволюционировала в инструмент диагностики «болезней» современности. Опыт войны породил метафоры и символы, которые, расширяясь и трансформируясь в литературе последующих десятилетий, стали универсальным ключом для критики милитаризма, расизма, ксенофобии, тоталитаризма, капитализма и объяснения экзистенциального кризиса личности. Диалектическое взаимодействие

документального и художественного, факта и вымысла, реализма и гротеска, впервые столь ярко проявившееся в прозе 1945–1950-х гг., оказалось едва ли не единственным подходящим способом говорить о беспрецедентном опыте, который невозможно осмыслить в рамках традиционных форм.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное в диссертации исследование выявило динамику в соотношении художественного и документального начал на протяжении 1940-х гг. В период «горячей» фазы (1939–1945 гг.) тексты – как публицистические, так и художественные – выполняли прежде всего задачу оперативного отражения событий, выступая инструментом мобилизации общественного сознания. Не только публицистика, но и фикциональная литература Соединенных Штатов этого периода была ориентирована на запросы военного времени: злободневность, репортажность (как в выборе языковых средств, так и в том факте, что в годы войны создавались преимущественно произведения малых форм; объем большинства романов этого времени едва достигал двух сотен страниц), явная или скрытая пропагандистская направленность. В это время литературные произведения стремятся объединить вымышленный сюжет с официально санкционированной пропагандой, отобразить события, волнующие людей «здесь и сейчас», служить сплочению и консолидации нации в борьбе с врагом. Эта установка на «коллективизм» отражает приоритет патриотических нарративов: тексты подчеркивают единство фронта и тыла, образ героя-воина и безличный, поверхностный или плакатный, гротескно заостренный образ врага, работая на идею войны как священного долга.

В послевоенный период («холодная» фаза, 1945 – начало 1950-х гг.) происходит перераспределение акцентов: снятие прямого давления цензуры и пропаганды совпало с необходимостью глубокого осмысления пережитого травматического опыта. Художественное начало выходит на первый план, беря на себя функции философского анализа природы насилия, исследования психологических последствий травмы и создания универсальных моделей осмысления произошедшего. Документальная основа при этом не исчезает, но трансформируется: она все в меньшей степени служит свидетельству, сообщению фактов, становясь сырьем, материалом для глубокого художественного обобщения и символизации.

Предложенный в диссертации подход к изучению взаимодействия художественного и документального позволяет системно описать литературный процесс военного и ближайшего послевоенного времени через призму диалектического взаимодействия этих начал. Этот подход, основанный на принципе временной дистанции и прагматики текста, является гибким инструментом, применимым для анализа не только американской, но и других национальных литератур, осмысляющих масштабные исторические травмы. Он выявляет, что доминирование документального или художественного напрямую зависит от степени временной удаленности от событий: документалистика подходит как инструмент сиюминутного свидетельства и решения прагматических задач (информирование, пропаганда), в то время как для оформления

художественного высказывания необходима дистанция, позволяющая перейти от фиксации факта к его экзистенциальному и философскому осмыслению, к сложному синтезу факта и вымысла, к выработке набора метафор, символов, поиску техник и приемов, позволяющих трансформировать пережитый опыт в «универсальное послание».

Исследование художественной прозы «горячей» фазы (творчество Дж. Стейнбека, Э. Колдуэлла, ранние рассказы Дж.Д. Сэлинджера и И. Шоу) показало, как под влиянием экстремальных обстоятельств сформировался уникальный синтез, в ходе которого литература заимствовала приемы журналистики, а документальные жанры осваивали техники художественного письма. Анализ послевоенной прозы (романы Н. Мейлера, И. Шоу, Дж.Г. Коззенса, М. Геллхорн) позволил выявить «зачатки» тем, образов, мотивов, приемов, которые позже будут развиты в американской литературе 1950–1970-х гг.: критика армейской системы, которая начинает осмысляться широко, как модель современного общества (впервые разработанная Мейлером и Коззенсом, и ставшая центральной для произведений Дж. Хеллера и К. Воннегута), проблему расовой сегрегации и национальных предрассудков в армии, экзистенциальное переживание абсурда войны, измененное восприятие времени и пространства, «расщепленное» травмированное сознание солдат.

Выбор нарративных стратегий до некоторой степени зависит от типа и специфики военного опыта: так, для писателей-фронтовиков (Сэлинджер, Шоу) была более характерна ориентация на автобиографизм и исповедальность, в то время как писатели-корреспонденты (Хемингуэй, Херси, Колдуэлл) чаще конструировали обобщенно-символические модели военного опыта. При этом творчество таких фигур, как Э. Хемингуэй и Н. Мейлер, демонстрирует сложное сочетание обеих тенденций, что подчеркивает многогранность и нелинейность литературного процесса.

Важным для исследования стало понимание художественно-документального синтеза 1940-х гг. как результативного диалектического взаимодействия, обеспечивающего необходимое сочетание исторической правды и авторской интерпретации. Этот синтез породил новые формы свидетельства, основанные на невозможности разделения факта и его экзистенциального переживания. Именно в этом пространстве формировалась базовая топика всей последующей американской военной прозы: внимание к индивидуальной, а не коллективной травме, сомнениям и внутренним конфликтам; углубление психологизма, интерес к образам гражданского населения и женщин; критическое отношение к военной иерархии и героическим мифам; тема сложной адаптации в мирной жизни вернувшегося с войны ветерана. На уровне поэтики происходило взаимопроникновение жанровых форм: зарождался феномен документального романа (“non-fiction novel”), активно осваивались и

развивались такие техники, как флэшбэк, внутренний монолог, монтаж, – все это усиливало эффект достоверности, сохранявшийся в процессе художественного осмысления и трансформации документальной первоосновы.

Перспективы дальнейших исследований представляются нам многообещающими и разнообразными: изучение трансформации и рецепции ключевых тем и образов американской литературы 1940-х гг. о Второй мировой войне в последующие десятилетия (1950–1970-е гг.) и их влияние на формирование культурной памяти о войне, сравнительный анализ национальных традиций военной прозы (американской, британской, советской); изучение влияния конкретных исторических событий (Холокост, атомные бомбардировки) на поэтику; углубленный анализ гендерного и расового аспектов в литературе о войне; исследование взаимодействия текста с визуальными медиа (фотография, кинематограф).

Изучаемое десятилетие является самоценным и системообразующим этапом, в котором взаимодействие документального и художественного начал становится важным механизмом репрезентации и осмысления травматического опыта Второй мировой войны, определившим тематическое и поэтологическое своеобразие литературы и оказавшим серьезное влияние на дальнейшее развитие американской военной прозы второй половины XX века. Обращение к этому материалу позволяет глубже осмыслить фундаментальные вопросы о соотношении факта и вымысла, а также механизмы трансформации коллективного травматического опыта в универсальные художественные формы, сохраняющие актуальность и по сей день.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ART: Hemingway E. Across the River and into the Trees. NY: Dell Publishing Company, 2011. [E-version]. 192 p.
- ANL: Caldwell E. All Night Long. NY: The Book league of America, 1942. 283 p.
- AWJ: Saroyan W. The Adventures of Wesley Jackson. NY: Harcourt, Brace and Company, 1946. 285 p.
- BA: Hersey J. A Bell for Adano. NY, Garden City: The Sun Dial Press, 1945. 269 p.
- BW: Bourke-White M. Dear Fatherland Rest Quietly. NY: Simon and Schuster, 1946. 175 p.
- E: Eisenhower D.D. Crusade in Europe. London: William Heinemann Limited, 1948. 582 p.
- F: Miller A. Focus. NY: Reynal & Hitchcock, 1945. 217 p.
- FE: Salinger J. D. For Esme – with Love and Squalor / Nine Stories. NY: New American Library, 1962. P. 66–84.
- GH: Cozzens J.G. Guard of Honor. NY: Modern Library, 1998. 614 p.
- GK: Salinger J. D. A Girl I Knew / The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger. Vol. I. [E-version]. P. 151–158.
- IS: Hemingway E. Islands in the Stream. Toronto, NY, London: Batnam Books, 1977. [E-version]. 192 p.
- L: Lehan R. A Dangerous Crossing: French Literary Existentialism and the Modern American Novel. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1958.
- M: Murphy A. To Hell and Back. NY: Holt Paperbacks, 2002. 274 p.
- ND: Mailer N. The Naked and the Dead. London: Panther Books, 1985. 606 p.
- P: Patton G.S. War as I Knew. NY: A Bantam War Book, 1980. [E-version]. 390 p.
- PDB: Salinger J. D. A Perfect Day for Bananafish / Nine Stories. NY: New American Library, 1962. P. 7–17.
- PNR: Gellhorn M. Point of No Return. NY: First Plume Printing, 1989. 332 p.
- RJ: Steinbeck J. A Russian Journal. NY: The Viking Press, 1948. 220 p.
- S: Salinger J. D. The Stranger / The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger. Vol. I. [E-version]. P. 83–88.
- YG: Salinger J. D. A Young Girl in 1941 with No Waist at All / The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger. Vol. I. [E-version]. P. 100–110.
- YL: Shaw I. The Young Lions. NY: Random House, 1948. 689 p.

БИБЛИОГРАФИЯ

Тексты

1. Bellow S. Dangling Man. NY, Cleveland: Meridian Books, 1964. 191 p.
2. Bourke-White M. Dear Fatherland Rest Quietly. NY: Simon and Schuster, 1946. 175 p.
3. Brown H. 3/4 Doz. Gobs Get Tangled in Army // Yank. 1942. July 29. P. 17.
4. Brown H. Artie Greengroin PFC. NY: Alfred A. Knopf, 1945. 150 p.
5. Brown H. Camouflage // Yank. 1942. July 22. P. 17.
6. Brown H. The Colonel and His Squab // Yank. 1943. May 14. P. 18.
7. Brown H. Dawn Patrol // Yank. 1942. July 1. P. 4-5.
8. Brown H. Horses Aint the Only Things that Buck // Yank. 1942. September 2. P. 19.
9. Brown H. Hot Bridge // Yank. 1943. January 20. P. 5.
10. Brown H. Salute! // Yank. 1942. July 15. P. 7.
11. Brown H. Submarine // Yank. 1942. November 4. P. 17.
12. Brown H. Walk in the Sun. Philadelphia: Blakiston, 1945. 187 p.
13. Caldwell E. All Night Long. NY: The Book league of America, 1942. 283 p.
14. Caldwell E. All-Out on the Road to Smolensk. NY: Duell, Sloan and Pearce, 1942. 230 p.
15. Caldwell E. Behind Russian Lines // Life. 1945. July 28. P. 23.
16. Caldwell E. Call It Experience: The Years of Learning How to Write. NY: Duell, Sloan and Pearce, 1951. 239 p.
17. Caldwell E. Moscow Under Fire. A Wartime Diary: 1941. London, NY, Melbourne: Hutchinson & Company, 1942. 111 p.
18. Caldwell E. Russia in Wartime // Life. 1941. September 8. P. 14.
19. Caldwell E. With All My Might: An autobiography. Atlanta: Peachtree Publishers, 1987. 332 p.
20. Caldwell E., Bourke-White M. North of the Danube. NY: The Viking Press, 1939. 128 p.
21. Caldwell E., Bourke-White M. You Have Seen Their Faces. NY: The Viking Press, 1938. 136 p.
22. Caldwell E., Bourke-White M. Say, Is This the U.S.A. NY: Duell, Sloan and Pearce, 1941. 182 p.
23. Capa R. Slightly Out of Focus. NY: Henry Holt and Co, 1947. 243 p.
24. Cozzens J.G. Guard of Honor. NY: Modern Library, 1998. 614 p.
25. Delacorte A. P. U.S.A. Is Ready. NY: Dell Publishing Company, Inc, 1941. 68 p.
26. Dos Passos J. Americans are Losing the Victory in Europe // Life. 1946. January 7. P. 23.
27. Dos Passos J. The Grand Design. Boston, Cambridge: Houghton, Mifflin Riverside press, 1949. 440 p.

28. Dos Passos J. *The Great Days*. NY: Sagamore Press, 1958. 312 p.
29. Dos Passos J. *Report from Nürnberg* // *Life*. 1945. December 10. P. 29–31.
30. Dos Passos J. *Tour of Duty*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1946. 336 p.
31. Dreiser T. *America is Worth Saving*. NY: Modern Age Books, 1941. 292 p.
32. Edwards B., Edward R. *Murrow and the Birth of Broadcast Journalism*. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc, 2004. 174 p.
33. Eisenhower D.D. *Crusade in Europe*. London: William Heinemann Limited, 1948. 582 p.
34. Faulkner W. *Delta Autumn / Go Down, Moses*. NY: The Modern Library Book, 1970. P. 335–368.
35. Faulkner W. *Shall Not Perish* // *The Collected Short Stories of William Faulkner*. Vol. 1. London: Chatto & Windus, 1958. P. 83–98.
36. Faulkner W. *Two Soldiers* // *The Collected Short Stories of William Faulkner*. Vol. 1. London: Chatto & Windus, 1958. P. 63–82.
37. Franklin D. Roosevelt / *Famous Presidential Speeches*. URL: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches>
38. Gellhorn M. *Dachau: Experimental Murder* // *Collier's*. 1945. June 23. P. 16.
39. Gellhorn M. *Point of No Return*. NY: First Plume Printing, 1989. P. 332 p.
40. Goodrich M. *Delilah*. NY, Toronto: Farrar & Rinehart, 1941. 496 p.
41. Hemingway E. *Across the River and into the Trees*. NY: Dell Publishing Company, 2011. [E-version]. 192 p.
42. Hemingway E. *Big Day for Navy Drive* // *The Kansas City Star*. 1918. April 17. P. 6.
43. Hemingway E. *Chinese Build Air Field* // *PM*. 1941. June 18.
44. Hemingway E. *Daredevil Joins Tanks* // *The Kansas City Star*. 1918. April 21. P. 3.
45. Hemingway E. *Fascisti Party Now Ten Million Strong* // *Toronto Star Weekly*. 1922. June 24.
46. Hemingway E. *For Whom the Bell Tolls*. NY: Scribner, 1940. 471 p.
47. Hemingway E. *How We Came to Paris* // *Collier's*. 1944. July 10.
48. Hemingway E. *Islands in the Stream*. NY: Scribner, 1970. 466 p.
49. Hemingway E. *Islands in the Stream*. Toronto, NY, London: Batnam Books [E-version], 1977. 192 p.
50. Hemingway E. *Mix War, Art and Dancing* // *The Kansas City Star*. 1918. April 21. P. 1.
51. Hemingway E. *Navy Desk Jobs to Go* // *The Kansas City Star*. 1918. April 18. P. 17.
52. Hemingway E. *Recruits for the Tanks* // *The Kansas City Star*. 1918. April 17. P. 6.
53. Hemingway E. *Russo-Japanese Pact* // *PM*. 1941. October 6.
54. Hemingway E. *Six Men Become Tankers* // *The Kansas City Star*. 1918. April 17. P. 7.

55. Hemingway E. U.S. Aid to China// PM. 1941. October 15.
56. Hemingway E. Voyage to Victory // Collier's. 1944. July 22.
57. Hemingway E. War in the Siegfried Line// Collier's. 1944. November 18.
58. Hemingway E. Would 'Treat 'em Rough' // The Kansas City Star. 1918. October 17. P. 4.
59. Hemingway on War. NY: Scribner, 2003. [E-version]. 503 p.
60. Hersey J. A Bell for Adano. NY, Garden City: The Sun Dial Press, 1945. 269 p.
61. Hersey J. A Short Talk with Erlanger // Life. 1945. October 29. P. 108–122.
62. Hersey J. AMGOT at Work // Life. 1943. August 23. P. 29–31.
63. Hersey J. Engineers of the Soul // Time. 1944. October 9. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,803328,00.html>
64. Hersey J. The Hills of Nicosia // Time. 1943. August 9. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,766920-1,00.html>
65. Hersey J. Hiroshima. NY: Alfred A. Knopf, 1946. 118 p.
66. Hersey J. Hiroshima: The Aftermath // The New Yorker. 1985. July 7. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/1985/07/15/hiroshima-the-aftermath>
67. Hersey J. Into the Valley: A Skirmish of the Marines. NY: Alfred A. Knopf, 1943. 120 p.
68. Hersey J. Joe is Home Now // Life. 1944. July 3. P. 68–80.
69. Hersey J. The Marines on Guadalcanal // Life. 1942. November 11. P. 36–39.
70. Hersey J. Men on Bataan. NY: Alfred A. Knopf, 1942. 313 p.
71. Hersey J. Nine Men on a Four-Man Raft // Life. 1942. November 2. P. 54–57.
72. Hersey J. Prisoner 339, Klooga // Life. 1944. October 30. P. 72–83.
73. Hersey J. Russia Likes Plays Too // Time. 1944. October 23. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,932480,00.html>
74. Hersey J. Soviet Business Executive // Life. 1945. January 15. P. 39–44.
75. Lewis S. It Can't Happen Here. Garden City (NY): Doubleday, Doran & Co, 1935. 456 p.
76. Mailer N. The Naked and the Dead. London: Panther Books. 1985. 606 p.
77. Mailer N. The White Negro. Superficial Reflections on the Hipster. 1957. URL: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957/
78. Matthau C. Among the Porcupines: A Memoir. NY: Turtle Bay Books, 1992. P. 30.
79. Men at War / Ed.: E. Hemingway NY: Crown Publishers, 1955. 1072 p.
80. Miller A. All My Sons. NY: Reynal & Hitchcock, 1947. 83 p.
81. Miller A. Focus. NY: Reynal & Hitchcock, 1945. 217 p.
82. Minter D.L. William Faulkner, His Life and Work. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1980. 352 p.

83. Montgomery B.L. Normandy to the Baltic. Boston, Cambridge: Houghton, Mifflin Riverside Press, 1948. 351 p.
84. Murphy A. To Hell and Back. NY: Holt Paperbacks, 2002. 274 p.
85. Murrow E. 16 September 1938 // In Search of Light: The Broadcasts of Edward R. Murrow. Ed.: E. Bliss. London: Palgrave Macmillan, 1968. P. 4.
86. Murrow E. 21 September 1940 / Edward R. Murrow from a Rooftop During the London Blitz. URL: <https://www.billdownscbs.com/2022/11/>
87. Owen C. Negroes and the War. U. S. Government Printing Office, 1942. 72 p.
88. Patton G.S. War as I Knew. NY: A Bantam War Book, 1980. [E-version]. 390 p.
89. Pratt T. Mr. Winkle Goes to War. NY: Duell, Sloan and Pearce, 1943. 199 p.
90. Putnam T. Hemingway on War and Its Aftermath // Prologue Magazine. 2006. Vol. 38. No. 1. URL: <https://www.archives.gov/publications/prologue/2006/spring/hemingway.html>
91. Pyle E. A Dreadful Masterpiece // Ernie's War: The Best of Ernie Pyle's World War II Dispatches. Ed.: D. Nichols. NY: Random House, 1986. P. 42–44.
92. Pyle E. Brave Men. NY: H. Holt and Co, 1944. 474 p.
93. Pyle E. The God-Damned Infantry // Ernie's War: The Best of Ernie Pyle's World War II Dispatches. Ed.: D. Nichols. NY: Random House, 1986. P. 112–113.
94. Pyle E. Here Is Your War. NY: H. Holt and Co, 1943. 348 p.
95. Pyle E. The Horrible Waste of War. 1944. June 16. URL: <https://erniepyle.iu.edu/wartime-columns/horrible-waste.html>
96. Pyle E. A Long Thin Line of Personal Anguish. 1944. June 17. URL: <https://erniepyle.iu.edu/wartime-columns/personal-anguish.html>
97. Pyle E. A Pure Miracle. 1944. June 2. URL: <https://erniepyle.iu.edu/wartime-columns/pure-miracle.html>
98. Pyle E. Tank Battle at Sidi-Bou-Zid // Ernie's War: The Best of Ernie Pyle's World War II Dispatches. P. 92–93.
99. A Report at Large: Hiroshima // The New Yorker. 1946. August 31. P. 1.
100. Roosevelt T. To the Armed Forces of the United States // Yank. 1942. June 17. P. 2.
101. Salinger J.D. A Boy in France // The Saturday Evening Post. 1945. March 31. P. 21.
102. Salinger J.D. A Girl I Knew // The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger. Vol. I. [E-version]. P. 151–158.
103. Salinger J.D. For Esme – with Love and Squalor / Nine Stories. NY: New American Library, 1962. P. 66–84.
104. Salinger J.D. Last Day of the Last Furlough // The Saturday Evening Post. 1944. July 15. P. 64.

105. Salinger J.D. *A Perfect Day for Bananafish // Nine Stories*. NY: New American Library, 1962. P. 7–17.
106. Salinger J.D. *Soft-Boiled Sergeant // The Saturday Evening Post*. 1944. April 15. P. 18.
107. Salinger J.D. *The Stranger // The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger*. Vol. I. [E-version]. P. 83–88.
108. Salinger J.D. *A Young Girl in 1941 with No Waist at All // The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger*. Vol. I. [E-version]. P. 100–110.
109. Saroyan W. *The Adventures of Wesley Jackson*. NY: Harcourt, Brace and Company, 1946. 285 p.
110. Saroyan W. *The Declaration of War // Dear Baby*. NY: Harcourt, Brace and Company, 1944. P. 100–101.
111. Saroyan W. *The Sweetheart of Co. D. // Yank*. 1943. June 25. P. 20–21.
112. Saroyan W. *Thoughts While Goldbricking // Yank*. 1943. October 8. P. 14.
113. Severeid E. *Not So Wild a Dream*. NY: Alfred A. Knopf, 1946. 516 p.
114. Shaw I. *Bury the Dead*. NY: Random House, 1936. 107 p.
115. Shaw I. *The Day The War Ends... // The Stars and Stripes*. 1943. June 12. P. 4.
116. Shaw I. *If You Write About the War // The Saturday Review*. 1945. February 17. P. 5–6.
117. Shaw I. *Medal from Jerusalem // Collier's*. 1946. April 13. P. 11–12.
118. Shaw I. *Negro Fighters' First Battle // Yank Magazine*. 1943. August 6. P. 8–9.
119. Shaw I. *Palestine Express // Yank Magazine*. 1943. October 15. P. 11–12.
120. Shaw I. *The Passion of Lance Corporal Hawkins // The New Yorker*. 1947. March 29. P. 31.
121. Shaw I. *Things Were Tough In Ancient Carthage // The Stars and Stripes*. 1943. July 3. P. 5.
122. Shaw I. *The Young Lions*. NY: Random House, 1948. 689 p.
123. Solomons: Three Days // Time. 1943. February 8. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,774232-2,00.html>
124. Steinbeck J. *The Moon Is Down*. NY: The Viking Press, 1942. 188 p.
125. Steinbeck J. *Once There Was a War*. NY: Bantam Books, 1960. 173 p.
126. Steinbeck J. *A Russian Journal*. NY: The Viking Press, 1948. 220 p.
127. Steinbeck: *A Life in Letters / Ed.: E. Steinbeck, R. Wallsten*. NY: Viking Press, 1975. 906 p.
128. Strong A. L. *Wild River*. Boston: Little, Brown and Company, 1943. 327 p.
129. Tennyson A. *The Charge of the Light Brigade / Poets.org*. URL: <https://poets.org/poem/charge-light-brigade>
130. *The Kitbook for Soldiers, Sailors, and Marines*. Chicago: Consolidated Book Publishers, 1942. 336 p.

131. Trumbo D. Johnny Got His Gun. NY, Philadelphia, Toronto: Lippincott, 1939. 309 p.
132. Wilder T. The Bridge of San Luis Rey. NY: Grosset & Dunlap, 1927. 235 p.
133. Williams W.C. A Sort of a Song / All Poetry. URL: <https://allpoetry.com/a-sort-of-a-song>
134. Wolfe T. You Can't Go Home Again. NY, Garden City: The Sun Dial Press, 1942. P. 743 p.
135. Wright R. Not My People's War // New Masses. 1941. June 17. P. 8–12.
136. Вулф Т. Жажда творчества. М.: Прогресс, 1989. 408 с.
137. Геллхорн М. Лицо войны. Военная хроника 1936–1988. М.: Individuum, 2023. 480 с.
138. Дорога на Смоленск. Американские писатели и журналисты о Великой Отечественной войне советского народа 1941–1945. М.: Прогресс, 1985. 472 с.
139. Капа Р. Скрытая перспектива. СПб: Клаудберри, 2021. 280 с.
140. Коззенс Дж. Г. Почетный караул. М.: Радуга, 1992. 640 с.
141. Колдуэлл Э. Бойцы Советского Союза, на вас смотрят народы всех стран // Труд. 1941. 10 октября.
142. Колдуэлл Э. Московские впечатления // Интернациональная литература. 1941. № 11–12. С. 228–231.
143. Колдуэлл Э. Ночью на улицах Москвы // Интернациональная литература. 1941. № 7–8. С. 201.
144. Колдуэлл Э. Соболезнование по поводу смерти Евгения Петрова // Интернациональная литература. 1942. № 7. С. 138.
145. Колдуэлл Э. Советская фронтовая хроника // Кино. 1941. 8 августа.
146. Колдуэлл Э. Советский народ непобедим // Советское искусство. 1941. 18 сентября.
147. Колдуэлл Э. Советскому Союзу в связи с 25-летием Октябрьской революции // Интернациональная литература. 1942. № 11. С. 113.
148. Льюис С. У нас это невозможно. М.: Дримбук, 2022. 480 с.
149. Мальц А. Крест и стрела. М.: Издательство военной литературы, 1961. 455 с.
150. Мастера культуры о разбойном нападении Гитлера на СССР // Интернациональная литература. 1941. № 7–8. С. 192–197.
151. Мейлер Н. Нагие и мертвые. М.: Ордена трудового Красного знамени Военное издательство Министерства обороны СССР, 1976. 575 с.
152. Миллер А. Все мои сыновья // Пьесы. М.: Гудьял пресс, 1999. С. 19–124.
153. Миллер А. Фокус. М.: Текст, 2007. 315 с.
154. Сароян В. Приключения Весли Джексона. М.: Издательство иностранной литературы, 1959. 318 с.
155. Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 272 с.

156. Стейнбек Дж. Русский дневник. М.: Эксмо, 2018. 352 с.
157. Сэлинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи: Повесть, рассказы. Харьков: Фолио, 1999. 399 с.
158. Сэлинджер М. Над пропастью во сне: Мой отец Дж.Д. Сэлинджер. СПб.: Лимбус Пресс, 2006. 592 с.
159. Фолкнер У. Собрание рассказов. М.: Наука, 1978. 634 с.
160. Фолкнер У. Статьи, речи, интервью, письма. М., Радуга, 1985. 488 с.
161. Хемингуэй Э. За рекой, в тени деревьев. Собр. соч. в 4 т. Т. IV. М.: Художественная литература, 1968. С. 5–216.
162. Хемингуэй Э. О войне. М.: Аст, 2022. 512 с.
163. Хемингуэй Э. Острова в океане. М.: Прогресс, 1971. 448 с.
164. Херси Дж. Хиросима. М.: Индивидуум, 2020. 224 с.
165. Шоу И. Молодые львы. М.: Военное издательство, 1966. 624 с.
166. Шоу И. Полное собрание рассказов 1940–1950. М.: Литература. СПб.: Кристалл, 2000. 768 с.
167. Эрнест Хемингуэй. Старый газетчик пишет... М.: Прогресс, 1983. 344 с.

Исследования

168. Алексеев А. По ком звонит биржевой колокол: Как вел свои денежные дела Эрнест Хемингуэй // Коммерсантъ. 2019. № 67. С. 75–77.
169. Аствацатуров А.А. И не только Сэлинджер: десять опытов прочтения английской и американской литературы. М.: Аст, 2016. 312 с.
170. Балдицын П.В. Трехмерная модальность документального романа: Хиросима (1946) Джона Херси, Хладнокровно (1965) Трумена Капоте, Бабий Яр (1966, 1970) Анатолия Кузнецова // Журналистика в 2024 году: творчество, профессия, индустрия: сб. мат. междунар. науч.-практ. конф. Москва: Факультет журналистики МГУ. 2025. С. 589–591.
171. Балдицын П.В. Медиалингвистика: изучение языка зарубежных СМИ и документальной литературы // Меди@льманах. 2023. №1 (114). С. 42–52.
172. Богданова Е.В. Языковые особенности жанра дневника // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008. № 1: в 2-х ч. Ч. I. С. 28–33.
173. Вулф Т. Новая журналистика и Антология новой журналистики под редакцией Тома Вулфа и У.Э. Джонсона. СПб.: Амфора, 2008. 574 с.
174. Галинская И.Л. Документальная проза Нормана Мейлера. М.: ИНИОН РАН. Центр гуманитарных науч.-информ. исслед. Отд. культурологии, 2009. 108 с.

175. Галинская И.Л. Писатели-экзистенциалисты США // Вестник культурологии. 2009. № 2. С. 13–21.
176. Гинзбург К. Широты, рабы и Библия: опыт микроистории // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/shirot-y-raby-i-bibliya-opyt-mikroistorii.html>
177. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. 415 с.
178. Жданова Л. Стейнбек и СССР. Взгляд из-за «железного занавеса» (1945-1960) // ROSSICA. Литературные связи и контакты. 2023. № 5. С. 77–176.
179. Жданова Л.И. Путь повести Джона Стейнбека «Луна зашла» к советской сцене // Вопросы театра. 2015. № 3–4. С. 264–272.
180. Зачевский Е.А. Заокеанские дебюты «Группы 47», или откуда есть пошла немецкая литература после 1945 года // Литература двух Америк. 2019. № 6. С. 79–133.
181. Зверев С.Э. Военная риторика Второй мировой. Речевое воспитание войск в межвоенный период и в годы войны. СПб: Алетейя, 2024. С. 469.
182. Иванова де Мендоса Ж.М. Становление и художественные характеристики жанра свидетельства в испаноамериканской литературе. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2020. 182 с.
183. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, 2004. С. 201–224.
184. История литературы США. Т. 6: Литература между двумя мировыми войнами. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 855 с.
185. Курилла И.И. Американцы и все остальные: Истоки и смысл внешней политики США. М.: Альпина Паблишер, 2024. 320 с.
186. Лейдерман Н.Л. К вопросу о художественном потенциале документального произведения // О художественно-документальной литературе. Сб. 1. Иваново: Ивановский гос. пед. ин-т. 1972. С. 21–35.
187. Лидский Ю. Я. Очерки об американских писателях XX века. Киев: Наукова думка, 1968, 267 с.
188. Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы 1939–1945. М.: Наука, 1972. 595 с.
189. Лукач Г. Исторический роман. М.: Common place, 2014. 178 с.
190. Маланчук Л.В. Сатирическая проза Джозефа Хеллера // Проблемы новейшей литературы США. Киев: Вища школа, 1981. С. 188–215.
191. Мендельсон М. О. Современный американский роман. М.: Наука, 1964. 531 с.
192. Мендельсон М.О. Роман США сегодня. М.: Советский писатель, 1977. 400 с.

193. Несмелова О.О. Война, фашизм, тоталитаризм – средствами nonfiction // Филология и культура. 2012. № 4 (30). С. 26–29.
194. Никифоров А.А. Проза и поэзия США о Второй мировой войне в отечественном, российском и американском литературоведении // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2013. № 2. С. 42-48.
195. Овчаренко Н.Ф. Современный антимилитаристский роман США. Киев: Наукова думка, 1981. 183 с.
196. Олдридж Дж. После потерянного поколения. М.: Прогресс, 1981. 238 с.
197. Прозоров В.Г. Ступени свободы: Очерки истории и литературы США: 1950-2000: Учебное пособие. Петрозаводск: КГПУ, 2001. 344 с.
198. Рейнольдс Н. Писатель, моряк, солдат, шпион. Тайная жизнь Эрнеста Хемингуэя, 1935–1961 гг. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. 400 с.
199. Родин Д. В. Общественные настроения в СССР в начале Холодной войны (по материалам «Русского дневника» Дж. Стейнбека) // Общественная атмосфера накануне войн XIX-XX вв.: историко-психологические аспекты. Материалы XLIX Международной научной конференции. Санкт-Петербург. 2021. С. 208–214.
200. Самарин Р.М. Современный милитаристский роман в США // Проблемы литературы США XX века. М.: Наука, 1970. С. 5–19.
201. Славенски К. Дж.Д. Сэлинджер. Человек, идущий через рожь. СПб.: Азбука-Классика, 2014. 512 с.
202. Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК. М.: МФД; Материк, 2005. 768 с.
203. Суржик Д.В. Деятельность Управления Военной Информации в 1941–1945 годах // Новая и новейшая история. 2013. № 1. С. 3–22.
204. Тесля А.А. Документальная проза: проблема и история жанров // Ученые заметки ТОГУ. 2012. Т. 3. № 1. С. 7–17.
205. Уайт Ф. Х. Эрнест Хемингуэй и НКВД // ROSSICA. Литературные связи и контакты. 2022. № 2. С. 269–292.
206. Факт, домысел, вымысел в литературе. Иваново: Ивановский государственный университет, 1987. 175 с.
207. Фисенко (Суркова) А.С. Сержант с личным номером 32325200: Как война повлияла на творчество Дж.Д. Сэлинджера // Горький Медиа. 2023. 9 мая. URL: <https://gorky.media/context/serzhant-s-lichnym-nomerom-32325200/>

208. Хахаева В.Н. Журнал «Америка» в контексте американо-советских отношений (сороковые-восемидесятые годы): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. 251 с.
209. Хиршсон С. Генерал Паттон: жизнь солдата. М.: Эксмо, 2004. 877 с.
210. Художественно-документальная литература: история и теория. Иваново: Ивановский государственный университет, 1987. 173 с.
211. Художественно-документальные жанры. Вопросы теории и истории. Иваново: Иван. гос. пед. ин-т., 1970. 130 с.
212. Шилдс Д., Салерно Ш. Сэлинджер. М.: Эксмо, 2015. 720 с.
213. Aldridge J.W. After the Lost Generation. NY, London, Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1951. 263 p.
214. Allen C.W. Reporting World War II for the Local Audience // American Journalism. 2000. Vol. 1. No. 17. P. 35–52.
215. Allred J. American Modernism and Depression Documentary. N.Y.: Oxford University Press, 2010. 288 p.
216. Alsen E. J. D. Salinger and the Nazis. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2018. 168 p.
217. Atkinson R. The Day of Battle: The War in Sicily and Italy, 1943–1944. NY: Henry Holt and Company, 2007. 854 p.
218. Baker C. Ernest Hemingway; A Life Story. London: Collins, 1969, 697 p.
219. Barnes H. E. An Existentialist Ethics. NY: Alfred A. Knopf, 1967, 462 p.
220. Barrett W. Irrational Man: A Study in Existential Philosophy. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1958. 314 p.
221. Blanchard M.A. Freedom of the Press in World War II // American Journalism. 2013. Vol. 3. No. 12. P. 342–358.
222. Bloom H. Genius. London: Fourth Estate, 2002. 283 p.
223. Boomhower R. E. The Hoosier Vagabond // Traces of Indiana and Midwestern History. 2016. Vol. 2. No. 28. P. 2–3.
224. Botha N. Dispatches from the Front: War Reporting as News Genre, with Special Reference to News Flow to South African Newspapers During Operation Iraqi Freedom. PhD Diss. Stellenbosch University, 2007. 227 p.
225. Bouchard D. F. Hemingway. So Far from Simple. NY: Prometheus Books, 2010. 226 p.
226. Bracher F. James Gould Cozzens: Humanist // Critique: Studies in Contemporary Fiction. 1958. Vol.1. No. 3. P. 10–29.

227. Brosman C.S. The Functions of War Literature // *South Central Review*. 1992. Vol. 9. No. 1. P. 85–98.
228. Burg D.F. The Hero of “The Naked and the Dead” // *Modern Fiction Studies*. 1971. Vol. 17. No. 3. P. 387–401.
229. Burwell R.M. *Hemingway: The Postwar Years and the Posthumous Novels*. Cambridge University Press, 1996. 250 p.
230. Caldwell J.E. Erskine Caldwell, Margaret Bourke-White, and the Popular Front (Moscow 1941). PhD Diss. The University of Arizona, 2014. 643 p.
231. Caldwell Sorel N. *The Women Who Wrote the War*. NY: Arcade Publishing, 1999. 464 p.
232. Carr S.A. *Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History up to World War II*. Cambridge University Press, 2002. 360 p.
233. Caruth C. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2013. 129 p.
234. Caruth C. *Trauma: Explorations in Memory; Literature in the Ashes of History*. Baltimore, MD; London: The Johns Hopkins University Press, 1995. 288 p.
235. Clark M.E. Military Memoirs of World War II: It is Not Too Late to Write One // *Army History*. 1995. No. 35. P. 28–31.
236. Coers D.V. *John Steinbeck Goes to War: The Moon Is Down as Propaganda*. Tuscalosa, AL: The University of Alabama Press, 2006. 192 p.
237. Connor W.J. Steinbeck's Phalanx Theory: Reflections on His Great Depression Novels and FDR's New Deal // *The Steinbeck Review*. 2020. Vol. 17. No. 2. P. 214–229.
238. Cooperman S. *World War I and the American Novel*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1967. 264 p.
239. Cotkin G. French Existentialism and American Popular Culture, 1945–1948 // *The Historian*. 1999. Vol. 61. No. 2. P. 327–340.
240. Cronqvist M. Journalism after Mass Death Memory, Mediation, and Decentring in John Hersey's “Hiroshima” (1946) // *War Remains: Mediations of Suffering and Death in the Era of the World Wars*. Lund: Nordic Academic Press, 2018. P. 137–155.
241. Day R. E. *Documentarity: Evidence, Ontology, and Inscription*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2019. 200 p.
242. Desmond R.W. *Tides of War: World News Reporting, 1940–1945*. Iowa City: University Of Iowa Press, 1984. 544 p.
243. Dillon S. *The Essay, Stories to Keep Space for on the Bookshelves: The Paradise Crater*. 2023, February 6. [Audio]. URL: <https://disk.360.yandex.ru/d/XpPaX3WKP1F0DQ>

244. Eisinger C.E. *Fiction of the Forties*. Chicago: University of Chicago Press, 1963. 392 p.
245. Entin J. *Sensational Modernism: Experimental Fiction and Photography in Thirties America*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2007. 325 p.
246. Feldmann D. Fixing One's History: George S. Patton's Changes in his Personal Diary // *War in History*. 2021. Vol. 28. No. 1. P. 166–183.
247. Fussell P. *The Great War and Modern Memory*. NY, London: Oxford University Press, 1989. 368 p.
248. Garrett L. Young Lions: Jewish American War Fiction of 1948 // *Jewish Social Studies*. 2012. Vol. 18. No. 2. P. 70–99.
249. Giaimo C. How Books Designed for Soldiers' Pockets Changed Publishing Forever // *Atlas Obscura*. 2017. September 22. URL: <https://www.atlasobscura.com/articles/armed-services-editions-pocket-paperback-books>
250. Gibson A. H. American Gibraltar: Key West during World War II // *The Florida Historical Quarterly*. 2012. Vol. 90. No. 4. P. 393–425.
251. Gienow-Hecht J. C.E. *Transmission Impossible: American Journalism as Cultural Diplomacy in Postwar Germany, 1945-1955*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1999. 230 p.
252. Goldberg V. *Margaret Bourke-White: A Biography*. Reading, MA: Addison-Wesley Pub. Co., 1987. 426 p.
253. Graham D. *No Name on the Bullet: A Biography of Audie Murphy*. NY: Viking, 1989. 384 p.
254. Graham H. *The Spanish Civil War: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 192 p.
255. Hicks G. Literature in This Global War // *College English*. 1943. Vol. 4. No. 8. P. 453–459.
256. Hirsch F. The Soviets at Nuremberg: International Law, Propaganda, and the Making of the Postwar Order // *American Historical Review*. 2008. Vol. 113. Iss. 3. P. 701–730.
257. Hoffman F.J. *The Modern Novel in America. 1900–1950*. Chicago: Regnery, 1951. 224 p.
258. Hölbling W. *The Second World War: American Writing* // *The Cambridge Companion to War Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 212–225.
259. Hutchinson G. *Facing the Abyss American Literature and Culture in the 1940s*. NY: Columbia University Press, 2018. 464 p.
260. Jones P. J. *War and the Novelist: Appraising the American War Novel*. Columbia, MS; London: University of Missouri Press, 1976. 260 p.
261. Josephs A. Hemingway's Spanish Sensibility // *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 221–242.

262. Kansas City, MS Hemingway Timeline / Hemingway at the John F. Kennedy Presidential Library and Museum. URL: <https://www.jfklibrary.org/hemingway/kansas-city-missouri>
263. Karl F.R. William Faulkner: American Writer. NY: Weidenfield and Nicolson, 1989. 1131 p.
264. Kazin A. On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature. NY: Reynal & Hitchcock, 1942. 572 p.
265. Keener A.S. "Is It Unmaidenly?": Courtly and Carnal Language in Hemingway's *Across the River and into the Trees* // *The Hemingway Review*. 2013. Vol. 33. No. 1. P. 44–60.
266. Kerr A. *Heroes and Enemies: American Second World War Comics and Propaganda*. PhD Diss. University of Lincoln, 2016. 268 p.
267. Kerrane K., Yagoda B. *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism*. NY: Scribner, 1997. 558 p.
268. Killinger J. *Hemingway and the Dead Gods: A Study of Existentialism*. Lexington, KT: University of Kentucky Press, 1960. 114 p.
269. Koppes K.R., Black G. D. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. NY: The Free Press, London: Collier Macmillan Publishers, 1987. 374 p.
270. Lehan R. *A Dangerous Crossing: French Literary Existentialism and the Modern American Novel*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1958. 198 p.
271. MacNeil N. American Newspapers through Two World Wars // *The American Journal of Economics and Sociology*. 1947. Vol. 6. No. 2. P. 245–260.
272. Mander M.S. *American Correspondents During World War II* // *American Journalism*. 1983. №1. P. 17–30.
273. Matthews J.J. *Reporting the Wars*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1957. 322 p.
274. Meyers J. Chink Dorman-Smith and "Across the River and into the Trees" // *Journal of Modern Literature*. 1984. Vol. 11. No. 2. P. 314–322.
275. Moseley R. *Reporting War: How Foreign Correspondents Risked Capture, Torture, and Death to Cover World War II*. New Haven, CT; London: University Press, 2017. 440 p.
276. Mott F.L. *American Journalism*. NY: The Macmillan Company, 1950. 835 p.
277. Nazimek L. An Undiscovered Jewish American Novel: Martha Gellhorn's *Point of No Return* // *Studies in American Jewish Literature*. 2001. Vol. 20. P. 69–80.
278. O'Neill W.L. *A Democracy at War: America's Fight at Home and Abroad in World War II*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. 492 p.
279. Parini J. *John Steinbeck: A Biography*. NY: Henry Holt and Co., 1995. 535 p.

280. Possler K. The Significance of Structure in Dangling Man and Humboldt's Gift // *Studies in American Jewish Literature*. 1977. Vol. 3. No. 1. P. 20–25.
281. Robinson D. More than a Period Piece: Hemingway's *For Whom the Bell Tolls* as a Reflection of the Spanish Civil War // *English Academy Review*. 2015. Vol. 32. No. 2. P. 88–100.
282. Rollyson C.E. *The Lives of Norman Mailer: A Biography*. NY: Paragon House, 1991. 425 p.
283. Sanders D. *John Hersey Revisited*. Boston: Twayne Publishers, 1991. 130 p.
284. Sartre J.-P. "The New Writing in France: The Resistance 'Taught that literature is no fancy activity independent of politics'" // *Vogue*. 1945. July. P. 85.
285. Sauerberg L.O. *Fact into Fiction: Documentary Realism in the Contemporary Novel*. NY: Palgrave Macmillan, 1991. 227 p.
286. Schneider C.G., Schneider D. *World War II: Eyewitness History*. NY: Facts on File, 2003. 472 p.
287. Scranton R. *Total Mobilization World War II and American Literature*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2019. 288 p.
288. Shapiro E.S. *The Approach of War: Congressional Isolationism and Anti-Semitism, 1939–1941* // *American Jewish History*. 1984. Vol. 74. No. 1. P. 45–65.
289. Sharp P. B. From Yellow Peril to Japanese Wasteland: John Hersey's "Hiroshima" // *Twentieth Century Literature*. 2000. Vol. 46. No. 4. P. 434–452.
290. Shibata Y. Dissociative Entanglement: US–Japan Atomic Bomb Discourses by John Hersey and Nagai Takashi // *Inter-Asia Cultural Studies*. 2012. Vol. 13. No. 1. P. 122–137.
291. Shnayerson M. *Irwin Shaw: A Biography*. NY: G. P. Putnam's Sons, 1989. 447 p.
292. Skei H.H. *William Faulkner: The Novelist as Short Story Writer*. Oslo: Universitetsforlaget, 1985. 324 p.
293. Spenser Carr V. *Dos Passos: A Life*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1984. 624 p.
294. Spracher W.C., Kramar M. Just-in-Time Intelligence Training in World War II: The Legacy of the "Ritchie Boys" Seven Decades Later (Part I) // *American Intelligence Journal*. 2013. Vol. 31. No. 2. P. 139–142.
295. Stoler M. *The Second World War in U.S. History and Memory* // *Diplomatic History*. 2001. Vol. 25. No. 3. P. 383–392.
296. Stott W. *Documentary Expression and Thirties America*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 369 p.
297. Swartz S. The Autobiography as Generic "Continuous Present": Paris France and Wars I Have Seen // *ESC: English Studies in Canada*. 1978. Vol. 4. No. 2. P. 224–237.

298. Sweeney M.S. *Secrets of Victory: The Office of Censorship and the American Press and Radio in World War II*. Chapel Hill, NC; London: The University of North Carolina Press, 2001. 288 p.
299. Taggart D.G. *History of the Third Infantry Division in World War II*. Washington: Infantry Journal Press, 1947. 574 p.
300. Tobin J. *Ernie Pyle's War*. NY: The Free Press, 1997. P. 312 p.
301. Treglown J. *Mr. Straight Arrow: The Career of John Hersey, Author of Hiroshima*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 2019. 384 p.
302. Verduin K. Hemingway's Dante: A Note on *Across the River and into the Trees* // *American Literature*. 1985. Vol. 57. No. 4. P. 633–640.
303. Waldmeir J. J. *American Novel of the Second World War*. The Hague, Paris: Mouton, 1969. 180 p.
304. Waldron R.H. *The Naked, the Dead, and the Machine: A New Look at Norman Mailer's First Novel* // *PMLA* (Modern Language Association of America). 1972. Vol. 87. No. 2. P. 271–277.
305. Walsh J. *American War Literature 1914 to Vietnam*. NY: St. Martin's Press, 1982. 230 p.
306. *War and American Literature*. Ed.: J. Haytock. NY: Cambridge University Press, 2021. 374 p.
307. Wiant S. *Between the Bylines*. NY: Fordham University Press, 2011. 256 p.
308. Winkler A. *The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942–1945*. New Haven, CT: University Press, 1978. 230 p.
309. Young J. E. *Interpreting Literary Testimony: A Preface to Rereading Holocaust Diaries and Memoirs* // *New Literary History*. 1987. Vol. 18. No. 2. P. 403–423.
310. Zablocki P. *Yank Magazine Created a Unique Record of American Soldiers' Roles in World War II* / *Historynet*. 2022. January 4. URL: <https://www.historynet.com/yank-magazine/>
311. Zaller J., Chiu D. *Government's Little Helper: U.S. Press Coverage of Foreign Policy Crises, 1945–1991* // *Political Communication*. 1996. Vol. 13. No. 4. P. 385–405.

Пресса и литературная критика

312. Анисимов И. Литературные агенты Уолл-стрита // *Правда*. 1948. 23 июля. С. 3.
313. Зарубежные отклики на выступление по радио товарища Сталина // *Правда*. 1941. 6 июля. С. 4.
314. Заславский Д. О журнале «Америка» // *Правда*. 1951. 4 июня. С. 3.
315. Мендельсон М. Два американских романа // *Литературная газета*. 1945. 10 февраля. С. 4.
316. Aldridge J.W. *Novelist of Power and Privilege* // *The New York Times*. 1983. July 3. P. 4.
317. *Books: After Victory. A Bell for Adano* // *Time*. 1944. February 21. URL: <https://time.com/archive/6897663/books-after-victory/>

318. Flint P.B. Byron Price, Wartime Chief of U.S. Censorship, is Dead // The New York Times. 1981. August 8. P. 44.
319. Green M. Taut, Tender, Tough; *The Wine of Astonishment*. By Martha Gellhorn // The New York Times. 1948. October 17. P. 44.
320. Jacob I. Rev. *Crusade in Europe*. By Dwight D. Eisenhower // International Affairs. 1949. Vol. 25. No. 2. P. 208.
321. “League Has Been Wrong in Their Procedure With Japan,” Said Sokolsky // Yale Daily News 1933. March 11. P. 1–3.
322. A Letter From The Publisher // Time. 1944. March 27 URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,803196,00.html>
323. A Letter From The Publisher // Time. 1945. March 26. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,803451-1,00.html>
324. Menand L. The Norman Invasion // The New Yorker. 2013. October 14. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/10/21/the-norman-invasion>
325. Meyers J. A Good Weapon: Hemingway’s *Men at War* // The London Magazine. 2022. October 4. URL: <https://thelondonmagazine.org/essay-a-good-weapon-hemingways-men-at-war-by-jeffrey-meyers/>
326. Mills N. Ernie Pyle and War Reportage // Dissent. 2005. Vol. 52. No. 4. P. 74–78.
327. No Radioactivity in Hiroshima Ruins // New York Times. 1945. September 13. P. 4.
328. Plimpton G., Phillips J. Irwin Shaw // The Paris Review. 1953. No. 4. URL: <https://www.theparisreview.org/interviews/5157/the-art-of-fiction-no-4-irwin-shaw>
329. Pogue F. C. Rev.: *Normandy to the Baltic* by Field Marshal Montgomery; *War as I Knew It* by George S. Patton // Military Affairs. 1948. Vol. 12. No. 3. P. 181–182.
330. Pratt F. How the Censors Rigged the News // Harper’s Magazine. 1946. February. P. 96.
331. Pritchard R.S. The Pentagon is Fighting – and Winning – the Public Relations War // USA Today Magazine. 2003. URL: <https://universityofleeds.github.io/philtaylorpapers/vp012375.html>
332. Scranton R. How John Hersey Bore Witness // The New Republic. 2019. July 27. URL: <https://newrepublic.com/article/154140/john-hersey-bore-witness>
333. Smith J.Y. William Saroyan Dies at 72 // The Washington Post. 1981. May 18. URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/local/1981/05/19/william-saroyan-dies-at-72/5cad502d-8aca-478d-a53a-9d6156d841ab/>
334. Statement by the President Announcing the Use of the A-Bomb at Hiroshima. 1945. August 6. URL: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/august-6-1945-statement-president-announcing-use-bomb>

335. There is Still Time // New Masses. 1941. May 20. P. 3.
336. Wolfe A.F. Mr. Caldwell's Russian Landscape. Rev. of *All Night Long*, by Erskine Caldwell // The Saturday Review. 1942. December 19. P. 8.

Справочная литература

337. The Cambridge Companion to the Literature of World War II. Ed.: M. MacKay. Cambridge, NY, Melbourne: Cambridge University Press, 2009. 234 p.
338. The Encyclopedia of Science Fiction. URL: https://sf-encyclopedia.com/entry/wylie_philip
339. Green J., Karolides N.J. Encyclopedia of Censorship. NY: Infobase Publishing, 2014. 721 p.
340. The Oxford Handbook of Propaganda Studies. Ed.: J. Auerbach, R. Castronovo. NY: Oxford University Press, 2013. 608 p.
341. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интрада, 2001. 799 с.
342. Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. В 2 кн. Кн. 1. Отв. ред. А.Ф. Кофман. М.: ИМЛИ РАН, «Река времени», 2023. 904 с.

Архивные материалы

343. РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 2325.
344. РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 842.
345. РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 262.
346. РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 72.
347. РГАЛИ. Ф. 2854. Оп. 1. Ед. хр. 91.
348. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед. хр. 126.
349. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед. хр. 39.